علم النفس في الفن والحياة

علم النفس في الفن والحياة
د. يوسف مراد
الطبعة: ٢٠٢٣

العربية للاعلام والفنون والدراسات الانسانية والنشر

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة - مصر
هاتف: ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

http://www.azhabooks.com
E-mail: info@azhabooks.com

بطاقة فهرسة أثناء النشر

يوسف ، مراد - علم النفس في الفن والحياة
– الجيزة – أزهى ،٢٠٢٣
١٨٣ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولي: ٩ – ٥ – ٨٦٢١٢ – ٩٧٧ - ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع: ١٥٥٢٠ / ٢٠٢٢

علم النفس في الفن والحياة

تأليف

د. يوسف مراد

مذهبي في الحياة

عندما أخذت أفكر في هذا الموضوع تزاحمت الأسئلة في ذهني، وخيل إليّ أنني سأشغل المستمع بهذا السيل من الأسئلة دون الوصول إلى إجابة نهائية شافية. فما أكاد أجيب عن سؤال حتى تثار حول الإجابة شتى الاعتراضات، وانتهى بي التفكير إلى حالة مؤلمة من الشك والتردد. فهل لي وأنا قد وصلت إلى الشوط الأخير من حياتي، هل لي مذهب في الحياة واضح المعالم محدد الخطوط ثابت الأركان؟ فلابد أن يكون لكل إنسان سواء كان سويا أو منحرفا، سواء كان يتمتع بشخصية قوية أو ضعيفة، فلابد أن يكون له مذهب في الحياة، أورعلى الأقل أسلوب خاص ينهجه في سلوكه وتصرفاته، حتى وإن كان على غير وعي به. وذلك لأن الإنسان يبدأ حياته وهو طفل بالعمل والنشاط والحركة ولا يأتي التفكير إلا متأخراً، وحتى هذا النشاط الفكري يظل سطحيًا ملتصقًا بالنشاط الحركي أو بمعالجة شئون العالم الخارجي، وقلما ينعكس على نفسه ويتخذ من نفسه مادة للتحليل والتفسير. أريد أن أقول إن مراجعة الشخص لنفسه لمعرفة نقائصه وتبين أهدافه والحكم على ملائمة الوسائل التي يصطنعها لتحقيق هذه الأهداف عملية شاقة ينفر الإنسان منها لإستغراقه في النشاط الخارجي تلبية للدوافع الحيوية الأولية. والعقبات التي تعترض سبيل المرء في تحقيق التكيف بينه وبين مطالب الحياة تؤدي دوراً هامًا في خلق الوعي

الشخصي وفي إبراز أسلوب السلوك في معالجة الشئون اليومية وتحويل هذا الأسلوب من حالته الضمنية إلى حالته الصريحة الواضحة.

التجارب اليومية التي نعانيها تساهم في تكوين مذهبنا في الحياة كما تساهم في تعديله وتطويره.. غير أن دلالة هذه التجارب ستختلف من شخص إلى آخر تبعًا لطباعه وما لديه من إستعدادات فطرية. فالصورة الكاملة للشخصية لا تتكون إلا بتأثير التفاعل المستمر بين المزاج الأصلي والخبرات اليومية التي نمر بها. وإذا سلمنا بصحة هذا القول فالخطوة التالية التي يجب أن أقوم بها هي أن أحاول معرفة البناء العام لطبعي، أو بعبارة أدق البناء الخام لهذا الطبع قبل أن يتأثر كثيراً بعوامل التربية والتهذيب. وربما أعترض بعضهم على مثل هذه المحاولة وقالوا بأنه من المحال معرفة الطبع الأصلي أو المزاج الأساسي وإن كل ما يمكن الكشف عنه هو محصلة هذا التفاعل بين المزاج الأصلي الذي نفترض وجوده وبين الخبرات اليومية والتأثيرات التربوية. ولكن مثل هذا الاعتراض من العسير أن أقبله بصورة مطلقة وأميل إلى الإعتقاد بأن الخبرات اليومية وإن كانت تؤدي إلى تعديل المزاج الأصلي فهي في الوقت ذاته تكشف عن المزاج وتوضحه. وربما يرجع إعتقادي هذا إلى إهتمامي بدراسة علم النفس الفسيولوجي أكثر من إهتمامي بدراسة علم النفس الإجتماعي، وكنت دائمًا أصرح بأن معرفتنا للإنسان ككائن إجتماعي لا يمكن أن تتم إلا بفضل معرفتنا له ككائن حيواني وأن القوانين العامة التي تفسر الظواهر البيولوجية ترسم في ثناياها القوانين العامة التي تفسر سلوك الإنسان الإجتماعي.وإني أعرف أن الكثيرين من علماء النفس الإجتماعيين ومن علماء الإجتماع لا يقبلون

هذا الرأي وردي عليهم هو أننا لا زلنا نجهل الكثير عن الظواهر البيولوجية وأن تخبط علماء الإجتماع في تفسير السلوك الإجتماعي للأفراد والجماعات ترجع إلى جهلهم لمقومات الإنسان البيولوجية مما جعلهم ينظرون إلى الإنسان نظرتهم إلى وحدة ميكانيكية صماء.

وبعد هذا الاستطراد الذي يكاد يكشف عن مذهبي في منهج دراسة الإنسان أعود فأقول أنه لابد من أن أبين السمة الرئيسية لمزاجي الأصلي، هذه السمة المتأثرة إلى حد كبير بتركيبي التشريحي والفسيولوجي، وخاصة بكل ما يتعلق بالجهاز العصبي وبمجموعة الغدد الصماء. وبعد تأمل طويل في موقفي من أحداث الحياة منذ طفولتي الأولى وبعد استعراض الأمراض التي أصابتني في الماضي وتلك التي أعاني الآن بعد أعراضها من حين إلى آخر، وأخيراً بعد تحليل موقفي من المرض وأسلوب استجابتي له أرى أن العوامل الوجدانية والانفعالية تقوم بدور هام في تشكيل إتجاهاتي وتصرفاتي في الحياة. أي أن الجانب العاطفي هو السمة الغالبة في تكوين شخصيتي وأن الفكرة لدي تظل خامدة بليدة حتى تشحن شحنة وجدانية كبيرة لكي تحركنى إلى العمل ولكي تصبح وجهة نحو الهدف الذي لا يكتسب جاذبيته إلا بفضل هذه الطاقة الوجدانية المتزايدة.

ومن خبرات الماضي التي بنيت عليها هذا الرأي سأذكر حادثتين الأولى عندما كنت تلميذاً في حوالي الثالثة عشرة وكنت حريصًا جداً على أن يظل إسمي مذكوراً في لوحة الشرف بين التلاميذ الممتازين بحسن سلوكهم. ثم حدث أن كذبت على المدرس فشطب إسمي من لوحة الشرف فتأثرت للغاية وندمت على تصرفي أشد الندم فإنتهز المدرس هذه الفردية

ليصور لي بشاعة الكذب وضرورة إلتزام الصدق في أقوالي وأفعالي، ولشدة إنفعالي كان لكلام المدرس أعظم الوقع على نفسي فوعدته والدموع تنهمر من عيني ألا أعود إلى مثل هذه الفعلة البشعة.

أما الحادثة الثانية، وذكراها لا تقل وضوحًا عن الأولى، فيرجع تاريخها عندما كنت في سن العشرين. وهي تتعلق بقراءة كتاب ترك في نفسي أثراً عميقًا لعب دوراً هامًا فيما بعد في توجيه حياتي. لم يكن هذا الكتاب قصة خيالية ولا مجموعة قصائد ولا مجموعة مواعظ وإرشادات للشباب بل كان يتحدث بالتفصيل عن حياة عالم وأعماله العلمية، حياة العلامة باستور الذي حارب نظرية التولد التلقائي في الأحياء ووضع أسس علم الميكروبات وعلاج الأمراض المعدية. وقد راعني تواضع هذا العالم وتفانيه في خدمة الإنسانية، وأذكر أن تأثري بمواضع كثيرة من الكتاب لم يكن مقصوراً على الناحية العقلية أو الفكرية بل كان يتغلغل في أعماق نفسي إلى حد إغريراق العين بالدمع.. فأصبح باستور هو مثلي الأعلى في الحياة، وحبه للإنسانية رائدي الوحيد.

إن الصدق وحب الإنسانية ونكران الذات والتضحية في سبيل إسعاد الآخرين فضائل وعواطف جميلة للغاية يجب أن يتحلى بها كل إنسان محب للخير وكان في إمكاني أن أبدأ حديثي بذكر هذه الفضائل على أنها مذهبي في الحياة ولكني آثرت أن أتحدث عما وقع لي فعلًا من خبرات وكيف غرست في نفسي هذه الإتجاهات، لأن مذهب الحياة لكي يكون فعالًا صادقًا يجب أن يأتي نتيجة للخبرات الشخصية التي تهز النفس هزاً عميقًا بفضل ما تحمله من شحنات وجدانية، ودور الفكر أو العقل يأتي بعد ذلك

لتدعيم الإتجاهات التي تخلقها تجارب الحياة.

وكما أن هذه التجارب هي التي تضع أسس مذهبنا في الحياة فهي كذلك التي تعدله أو تغيره. ومن شأن بعض التجارب المؤلمة أن تجعلنا نحاول تحطيم المثل الأعلى الذي أشرقت أنواره في مقتبل الشباب ولكن على الرغم مما أصابني من صدمات لم يضعف إيماني بمثلي الأعلى. غير أن هناك إتجاهًا جديداً بدأ يتكون في نفسى كرد فعل لهذه الصدمات التي تكاد تكون من نصيب كل إنسان يكافح في سبيل رقيه الروحي والمادي. ويبدو لي أن هذا الإتجاه الجديد أصبح بصورة تدريجية بمثابة خط الدفاع ضد عوادي الدهر، بمثابة البلسم الذي يشفي بسرعة الجراح النفسية التي يسببها الفشل والإحباط وخيبة الآمال.

إن الإنسان بفضل ما له من قدرة على التفكير والتخيل تتنازعه قوتان إحداهما تدفعه إلى أن يعود بتفكيره إلى الماضي وأن يستغرق في إسترجاع ذكرياته وأن يحزن ويتحسر على ما فات وإنقضى، والخطر يكمن في أن يصبح الإنسان أسير الماضي وأن يهمل الحاضر وما تتطلبه الحياة اليومية من جهد وكفاح. أما القوة الثانية فإنها تدفعنا إلى تخيل المستقبل وبناء الآمال الواسعة والإستسلام للمتعة التي نجنيها من تحقيق هذه الآمال في مجال الوهم والخيال. والاسترسال في إثارة الأحلام الخلابة ينتزعنا من الواقع ومن اللحظة الحاضرة ويحول دون القيام بواجباتنا اليومية فالمثل الأعلى بصدد هاتين القوتين هو تحقيق التوازن بينهما بالحد من نداء الماضي ومن أغراء المستقبل أي بتحقيق التوازن بين التحسر من جهة والأمل المسرف من جهة أخرى. ويبدو لي أنني نجحت إلى حد لا بأس به

في تحقيق هذا التوازن فروضت نفسي على عدم الإسراف في إسترجاع حوادث الماضي إلا بالقدر الذي فيدني في تجنب الأخطاء التي وقعت فيا. وأدركت في نهاية الأمر أن التحسر على الماضي تبديد لقوى النفس وأن الحكمة والشجاعة المعنوية تقتضيان قلب الصفحة لمواجهة مطالب اليوم بعزيمة متجددة..

أما فيما يختص بموقفي من المستقبل ومما يوحي به من آمال باسمة فقد أدى بي مرور الأعوام واقتراب الشيخوخة إلى تضييق الآفاق وهذا أمر طبيعي لا مفر منه. غير أن المستقبل لم يصبح في نظري وأرجو ألا يصبح أبداً شبيهًا بصحراء جدباء فلا زالت هناك بعض الآمال تراودني وإن كانت أقرب منالًا من آمال الشباب.

وهذا الموقف الوسط بين التحسر والأمل المفرط هو كما قلت خط الدفاع ضد الفشل والخيبة، ولا أعتقد أنه موقف سلبي إذ أنه يساعدني على تعبئة ما لدي من قوى وإمكانيات لمواجهة مطالب الحياة اليومية.

ومما يجعلني أعتقد أن موقفي هذا الأخير ليس سلبيًا هو إنني أخذت منذ بضع سنوات أشعر بشعور جديد يبدو أنه بدوره رد فعل آخر لرد الفعل الأول الذي وصفته بخط الدفاع. وهذا الشعور الجديد هو ضرورة محاربة الملل الذي قد يصيبني بعد سن الستين أي بعد إعتزال الخدمة في الجامعة. وأحسن وسيلة لمحاربة هذا الملل هو خلق اهتمام جديد بناحية جديدة من النشاط الإنساني تكون لها صفة ثقافية وترفيهية في آن واحد. ولم يدهشني أن تكون هذه الهواية الجديدة بعثًا قويًا لهذا الجانب العاطفي في

شخصيتي والذي قلت عنه في بدء حديثي أنه كان مسيطراً عليّ منذ الطفولة فقد إكتشفت، وذلك بفضل خبرة شخصية، عالمًا جديداً هو عالم الفنون الجميلة وخاصة فن التصوير ومدارسه المعاصرة التي تصطدم فيها شتى التيارات الانفعالية والفكرية.

وخلاصة القول ، إن مذهبي في الحياة يقوم على أركان أربعة رئيسية هي الصدق وحب الإنسانية وإلتزام الإعتدال بين نداء الماضي وإغراء المستقبل، وأخيراً ضرورة تجديد الإهتمام وإستغلال أكبر قدر ممكن من إمكانياتنا. ويجب أن أشير مرة أخرى إلى أن هذه الإتجاهات الأساسية لمذهبي في الحياة لم تكن مصطنعة أو مفتعلة بل نبعت من خلال خبرات الحياة وتجاربها فهي ليست سوى تعبير صادق عن مزاجي الأصلي وعن تفاعل سمات هذا المزاج بعوامل التربية وتأثيرات البيئة الخارجية.

عالم النفس

علم النفس من أقدم العلوم ومن أحدثها في آن واحد. فقد عاصر الفلسفات الأولى بل قد سبقها متمثلًا بصورة رمزية في أساطير الشعوب وفي قصص الآلهة، بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول أنه نشأ مع نشأة اللغة وتجسم في معانيها وصيغها وعباراتها. فإن كانت اللغة وسيلة من وسائل ترجمة الموجودات الخارجية وتصنيفها فهي أيضًا وسيلة من وسائل ترجمة شعور المتكلم ومرآة تنعكس عليها خلجات نفسة وعواطفه وأفكاره وسائر أوجه نشاطه الذهني، هي الحلقة التي تربط بين أحلام النوم ومشاهدات الواقع الخارجي.

غير أن الإنسان لم يلبث طويلًا حتى أدرك أن اللغة قد تكون وسيلة لإخفاء أفكاره أو تشويهها، فبعد أن كانت مرآة صادقة أصبحت بتقدم الحضارة وتحت ضغط المواقف الإجتماعية قناعًا وستاراً.

وإذا كانت المحاولات الأولى التي بذلها الشعراء والفلاسفة والأطباء قد ألقت بعض الضوء على خفايا النفس الإنسانية فقد كانت في الوقت نفسه تكشف عن مجاهل جديدة كأن حدود المجهول كانت تتسع كلما تبددت الظلمات وزادت رقعة المعلوم

وإذا نظرنا إلى الإنسانية في حركتها التطورية منذ عهد الكهوف حتى

عصرنا هذا، وإذا نظرنا إلى الإنسان الواقعي بلحمه ودمه.. في كفاحه الطويل في أثناء سيره نحو قيم الحضارة، وتتبعنا تعقد المواقف الإجتماعية التي تتنازعه كلما خطا خطوة إلى الإمام في طريق التقدم أدركنا مدى الصعوبات التي كانت تعترض علم النفس في أثناء نموه، بل التي كانت تتضاعف كلما أضاف التطور الاجتماعي والثقافي إلى الطبقات السابقة طبقة جديدة من المعلومات والمعاني والخبرات، فبينما نجد موضوعات العلوم الطبيعية هي هي لم تتغير منذ أن شرع الإنسان يكشف أسرار الكون، نرى بالعكس أن الإنسان الذي هو موضوع علم النفس يتطور في عقليته ويزداد تعقداً مع تقدم العلوم الطبيعية. فالتفاعل بينه وبين الطبيعة محدود الأثر إذا قيس بالتفاعل القائم بينه وبين نفسه، أي بينه من حيث هو الذات العارفة وبين نفسه من حيث هو مرآة للثقافة والتطور الإجتماعي..

وهذا يفسر لنا حالة الفوضى التي وصل إليها علم النفس في أواخر القرن التاسع عشر والتي تردد صداها في الربع الأول من هذا القرن في الصراع العنيف الذي كان قائمًا بين العشرات من مدارس علم النفس المختلفة.

كان التأمل الفلسفي في النفس الإنسانية، قد انتهى إلى تحليل العقل إلى عناصر لا وجود لها إلا في الألفاظ التي كانت تستخدم في بناء المذاهب والنظريات. والإسراف في التحليل مصيره إنحلال موضوع التحليل وتحويله إلى سحابة من الذرات،والذين شعروا بجدب النظريات المجردة استغاثوا بالعلوم الطبيعية فإستعاروا مناهجها ومنطوقاتها وأخذوا يترجمون جميع

الوظائف النفسية بأسلوب فسيولوجي بحت آملين في يوم من الأيام أن يكتفوا بالأسلوب الكيميائي إن لم يكن بالأسلوب الرياضي نفسه. فضاع علم النفس وإندثرت معالمه تحت غيوم التجريد تارة أو تحت المنطوقات الفسيولوجية والكيميائية والرياضة تارة أخرى، وحق للفيلسوف أوجست كومت ومن تبعه من الوضعيين أن يقرروا أن لا مكان لعلم النفس في موكب العلوم، فالإنسان إما حيوان أو مجرد صدى سلبي للمجتمع.

تلك كانت حالة علم النفس في أواخر القرن التاسع عشر، حالة شبيهة بحالة العلوم الطبيعية قبل نيوتن أو بحالة علم الأحياء قبل داروين.

كان علم النفس في حاجة إلى من يلم أشتاته وينفث في عروقه روح الحياة، في حاجة إلى نيوتن جديد يثور على الأساليب البالية في التحليل والتجريد والتفسير بالعلل المادية، في حاجة إلى من ينفذ ببصره إلى أعماق الحياة النفسية لكي تصبح موضوع فهم وإدراك لا مجرد مادة تفسير بسلسلة من العلل المادية

***

في الثالث والعشرين من شهر سبتمبر سنة **١٩٣٩** توفي في لندن عن ثلاث وثمانين سنة أحد ضحايا الإضطهاد النازي في فينا عاصمة النمسا، سيجموند فرويد.. فقد شاءت الأقدار أن يرقد رقدته الأخيرة بالقرب من رفات نيوتن وداروين. فقد جمع الموت بين ثلاثة من عباقرة الإنسانية: نيوتن الذى وحد بجرأة تفكيره بين عوالم الكون أجمع وكشف عن نظام سير الأفلاك والكواكب في الفضاء غير المتناهي، وداروين الذي وصل بين الماضي السحيق والحاضر مرتبًا الأجناس الحية في سلم تصاعدى متتبعًا

تطور الحياة خلال الأحقاب المتتالية، وفرويد الذي نفذ ببصره الحاد إلى أعماق النفس الإنسانية مكتشفًا آخر قارة من القارات التي ظلت مجهولة، عالم اللاشعور. وأحدث هؤلاء الثلاثة أكبر صدمة أصابت كبرياء الإنسان وغروره ، فالأرض كالذرة في حقل الأفلاك غير المتناهي، والإنسان تربطه أواصر وثيقة بإخوته الحيوانات المتواضعة، والنفس الإنسانية ليست سيدة أمرها كما يبدو لها لأول وهله، بل عليها أن تواصل الكفاح لإستئناس القوى الغامضة التي تتفاعل بعنف في أعماقها.

جمع فرويد شتات علم النفس، كما نظم نيوتن علم الأجسام السماوية، وداروين علم الأحياء. ومن العسير المفاضلة بينهم فكل في ميدانه نجح في عمله العلمي، عمل التنظيم والتفسير والتوحيد. غير أن نظرية فرويد لم تقتصر على دراسة طبيعة النفس الإنسانية بل تناولت جميع آثار النشاط الإنساني منذ فجر الحضارة حتى العصر الحديث، وفي ضوئها إنجلت لنا بعض أسرار النشاط الديني والعلمي والفني والإجتماعي بوجه عام. ويمكن القول بأن الثورة التي أحدثتها نظرية فرويد في التحليل النفسي لم تقتصر على علم النفس وحده بل تناولت أيضًا جميع العلوم الإنسانية.

يعرف العالم الفرنسي بوفون «**Buffon**» العبقرية بأنها صبر طويل. ويقصد بوفون بهذا التعريف أن العبقرية تقوم خاصة على صفات الخلق وأن الذكاء العميق والبصيرة النافذة لا تثمران ما لم تسندهما الشجاعة والمجهود المتواصل والأمانة العلمية. ولا شك في أن ما إتصف به من خلق رفيع أهله لكي يتحدث بهدوء وبصفاء عن هذه الأمور التي كانت موضوع همس حتى في مجامع العلماء، أعني الأمور الجنسية في صورها السوية والشاذة.

ليس من اليسير تصوير عبقرية فرويد في بضعة أسطر. لابد من تلمس معالم هذه العبقرية في ثنايا كتبه ومقالاته، في مواقفه من أصدقائه وأعدائه، من تلامذته ومرضاه، وخاصة في مواقفه بإزاء نفسه وبإزاء الواقع الذي كان يتجدد بإستمرار بين جدران مكتبه وهو يصغي بأذن مرهفة إلى أنين الإنسانية المعذبة القلقة وذلك مدة ثماني ساعات كل يوم دون أن تختلج عضلة من عضلات وجهه خلجة الضجر أو الملل. سمع نداء رسالته عندما أوشك أن ينتهي من دراسته الثانية وهو يصغي إلى أستاذه يقرأ قصيده جوتيه «Goethe» في الطبيعة وأسرارها، ها هوذا لغز الحياة يناديه، الحياة في أقوى صورها، صورة النفس الإنسانية المغللة. فأراد أن يحطم أغلالها وأن يهذب القوى المتناثرة التي تتنازعها فعقد النية على القيام بهذه الرحلة إلى أعماق النفس المظلمة ليسلط عليها نور العقل فيهذبها ويلجمها ويعيد إليها الحرية عن طريق المعرفة، إذا أردت أن تكون حراً فإعرف أولًا نفسك. وكثيراً ما كان فرويد يقول: كيف يمكن القبض على اللص ما دام مختبأ؟ وكانت رحلته إلى الأعماق محاولة طويلة لتتبع أثر هذا اللص الذي يكمن في خبايا النفس لا للقضاء عليه بل لتحويله قدر الإمكان إلى عامل خير ورقي.

رأى فرويد أن دراسة الطب هي السبيل المؤدية إلى معرفة طبيعة الإنسان ومن بين مواد الطب أمراض الجهاز الذي كان أوثق إرتباطًا بالعمليات النفسية من غيره وهو الجهاز العصبي. وبدأ حياته العملية كطبيب للأمراض العصبية مستخدمًا الكهرباء كوسيلة للعلاج. ثم بعد أن وقف على عقم هذا النوع من العلاج إستخدم التنويم المغناطيسي مع

صديقه بروير«Breuery» ولم تكن طريقتهما إستخدام الإيحاء في أثناء نوم المريض، بل أضعاف القيود التي يفرضها الشعور على الذكريات المنسية لتتاح لها فرصة التعبير عن نفسها. وكان المريض في أثناء معاناته لخبرات الماضي الصاعدة من اللاشعور يتخلص من الأثر المؤلم الذي كانت تحدثه هذه الخبرات فتتطهر نفسه وتستعيد إلى حد كبير سيطرتها على نفسها. ونجحت هذه الطريقة مع بعض المصابين بالأعراض الهستيرية، غير أن فرويد كان يشعر بأنه لم يصل بعد إلى جذور المرض، إلى معرفة طبيعة القوى الضاغطة التي كانت تتحول إلى هذه الأعراض الهستيرية الغريبة والتي كانت تتصاعد أبخرتها إلى الشعور في صورة القلق والحصر. والواقع أن بروير كان قد وصل مصادفة إلى إماطة اللثام عن سر هذه القوى، غير أنه لم يكد يلمح اللص حتى أخذه الرعب فلاذ بالفرار وترك علاج الأمراض العصبية. فقد حدث أن إحدى مريضاته تعلقت به في أثناء العلاج وزعمت أنها حامل منه فلم يدرك معنى هذا التعلق وأعتقد أنه هو المقصود بهذا الحب الجارف فترك الميدان عاجزاً عن إلجام هذه القوى التي حررها في مريضته فأعوزه الفهم كما أعوزته الشجاعة. ولم يصرح بهذا الحدث عند وقوعه بل كتمه ولم يفه به إلا بعد سنوات. غير أن فرويد كان قد إستشعر ببصيرته الحادة طبيعة هذه القوى الثائرة، قوى الحياة في جهادها البطيء حينًا، المتوثب حينًا آخر، في سبيل البقاء والإنتشار والتجديد، قوى الجنس التي تحمل في توترها الخالق مواكب الأجيال المتلاحقة من الأحياء إبتداءً من أشكالها المتواضعة إلى أشكالها المعقدة، إلى هذا الحيوان العجيب الذي منحته الطبيعة تلك الهبة الرهيبة، هبة الشعور والفكر، تلك القدرة

التي جعلته يدرك أنه في آن واحد ساحة قتال ومجموعة القوى المتقاتلة..

صمد فرويد أمام إكتشافه لأنه كان أعظم منه وصمد أمام صيحات الإستنكار والسخط ولم يبال بهمسات السخرية التي حاولت أن تنال لا من قيمته العلمية فحسب بل من خلقه أيضًا. ولم يثر هذا الموقف العدائي في نفس العالم الصامت أية ضغينة أو حقد ولم ترتسم على شفتيه إبتسامة الرجل المعتد برأيه، بل أخذ يتأمل الموقف لفهمه كما كان يصنع بإزاء أخيه المريض. ألم يقف حياته لدراسة إنفعالات النفس الإنسانية؟ أليس هو الذي كشف عن تعبيراتها الرمزية المقنعة سواء في الأحلام أم في الأعراض المرضية، أو حتى في هذه الأخطاء اليسيرة التي يقع فيها الإنسان من حيث لا يدري وهو في معترك الحياة اليومية؟ أليس موقف أعدائه دليلًا جديداً على حقيقة هذه العمليات الدفاعية من كبت ومقاومة وإسقاط.

رأى فرويد أن التنويم المغناطيسي طريقة علاجية ناقصة لأنه يسلب المريض إرادته، وأن العلاج يقتضى إشتراك المريض إشتراكًا فعليًا إذ الغرض منه تقوية الذات لا إضعافها، فإستبدل بالتنويم ما يعرف بتداعي الأفكار غير المقيد. وهذه الطريقة الجديدة تتلخص في أن يقول المريض كل ما يطرأ على ذهنه من أفكار ومعان وصور مهما بدت لة تافهة أو مزعجة أومؤلمة. وإذا كان التداعي في ظاهره غير مفيد فإنه في الواقع لا يسير خبط عشواء بل توجهه –ولكن بطريقة مقنعة– خبرات الماضي التي لها صلة بالمرض. ومهمة التحليل النفسي إحياء هذه الخبرات من جديد والكشف عنها وراء الرموز التي تسترها. فكل ما يقوله المريض وكل ما يراه في الأحلام له دلالة مرتبطة من قريب أو من بعيد، بصورة صريحة أو ضمنية، بما يعانيه من

إضطراب حالته النفسية وفي سلوكه مع الآخرين. فالحياة النفسية خاضعة لقوانين خاصة بها ومن أجل هذا يمكن تفسيرها وفهمها. وهذه القوانين هي التي تفسر لنا الأحلام، هذا اللغز الذي إستعصى فهمه على الإنسانية ولم يفك رموزه سوى التحليل النفسي. وهذه القوانين هي التي تفسير السلوك السوي كما تفسر السلوك الشاذ، فقد سدت نظرية فرويد الفراغ الذي كان قائمًا بين الطب العقلي وعلم النفس وقربت بين المرض والصحة معتبرة الإختلاف بينهما إختلافا في الدرجة لا في طبيعة كل منهما، محققًا الإنقلاب نفسه الذي أحدثه العالم الفسيولوجي كلود برنار في منتصف القرن التاسع عشر عندما قرر أن قوانين الوظائف العضوية السوية هي نفسها التي تفسر لنا إضطراب هذه الوظائف.

ولم يقتصر فضل التحليل النفسي على تفسير الأحلام وتعليل السلوك والتوحيد بين قوانين الحياة النفسية السوية وقوانين أمراضها، بل إمتد أيضًا إلى ميدان بعض الأمراض العضوية ونفخ روحًا جديدة في دراسة الطب وفي موقف الطبيب من المريض. فقد دلت البحوث حول بعض الأمراض كالربو وقرحة المعدة وقرحة الأمعاء الدقيقة وبعض حالات ضغط الدم المرتفع والأمراض الجلدية على أن العامل الهام في إحداث هذه الأمراض وتطورها هو ما يدور في لا شعور المرء وما يعانيه من صراع نفسي. بل هناك الأمراض المعدية والوبائية الناشئة عن إصابات جرثومية، فهي أيضًا تتأثر في تطورها بالعوامل النفسية اذ أن لهذه العوامل أثراً واضحًا في تحقيق التوازن الفسيولوجي، كما بينه العالم كانن «**Cannon**» مؤلف كتاب «حكمة الجسم». ومقاومة بعض الناس في أثناء إنتشار الأمراض الوبائية لا

ترجع دائمًا إلى تمتعهم بمناعة فسيولوجية بل بمناعة نفسية.

ويظهر أثر العوامل النفسية في تعرض بعض الناس للإصابة بحوادث العمل بصفة تسترعي الإنتباه، فقد بحثت حالة مائتين من سائقي السيارات من حيث وقوع الحوادث في أثناء العمل فوجد أن تبعة نصف عدد الحوادث تقع على خمس عدد السواقين. ولوحظ أن تغيير المهنة لا يقلل من تعرض الإنسان للإصابة في حوادث من نوع آخر. وبتحليل مثل هذه الحالات إتضح وجود عامل لا شعوري يدفع الإنسان إلى التعرض للخطر هو عامل الإيذاء الذاتي كأن يريد المصاب أن يعاقب نفسه ويكفر عن ذنوبه. وهذه الإصابات المتوالية بمثابة محاولات جزئية للإنتحار..

وهناك ميدان آخر ألقى عليه التحليل النفسي ضوءاً جديداً هو ميدان الجريمة وخاصة إجرام الأحداث. والحركة التي أدت إلى إلحاق العيادات السيكولوجية بمحاكم الأحداث يرجع معظم الفضل فيها إلى الأسس الجديدة التي وضعها فرويد لتفسير السلوك في مختلف مظاهره المتباينة. وحول هذه الحركة نشأت حركة أوسع تناولت الصغار والكبار في المنزل والمدرسة والشارع والمصنع وجميع مرافق الحياة الأخرى، في حركة الصحة النفسية التي ترمي إلى الوقاية من الأمراض النفسية ومن الإضطرابات السلوكية. فللتحليل النفسي اليوم رسالة إجتماعية جليلة في ميدان التربية ولا يقتصر أثره الحميد على الأفراد أو على جماعات صغيرة من الأفراد، بل يمتد أيضًا إلى ميدان السياسية والعلاقات الدولية.

فمهما يكن أثر العوامل الاقتصادية كبيراً في وقوع الأحداث السياسية

وتطور النظم الإجتماعية فهناك أثر العامل النفسي في خلق القائد أو رجل السياسة وخاصة أثر الصراع النفسي الذي يعانيه القائد أو السياسي في توجيه آرائه وتحديد مواقفه. وقد وضح ذلك الدكتور وست في كتابه «علم النفس ونظام العالم[1]» مشيراً إلى إشتراك سيكولوجية الدوافع اللاشعورية في فهم العلاقات الجماعية والدولية.

إذا كان مقياس العبقرية القدرة على الإكتشاف فإن فرويد عبقري لأنه كشف عالم اللاشعور، وفي ضوء هذا الكشف قدم لنا تفسيراً وافيًا مقنعًا لأساطير القدماء والمعتقدات السحرية والأحلام والأمراض النفسية والجسمية. وعظمة هذا الكشف تتجلى في إخضاع غير المعقول والمتناقض للتفسير العقلي.

وإذا كان مقياس العبقرية مدى تأثير الإكتشاف في الحياة الإجتماعية فإن فرويد عبقري لأن التحليل النفسي أحدث تغييراً ملحوظًا في جميع العلوم الإنسانية: النفسية والأنثروبولوجية والإجتماعية والسياسية والفلسفية. فقلما يوجد مجال للنشاط الإنساني لم يتأثر بالضوء الجديد الذي سلطه التحليل النفسي على أسرار النفسي الإنسانية..

قد يعيب بعضهم على التحليل النفسي أنه يتناول هذه الجوانب الحيوانية الدنيئة التي تشمئز منها النفس الرقيقة المهذبة. ولكن ليدي العيب عيب فرويد بل عيب طبيعة الإنسان وما يعتلج فيها من دوافع الأنانية واللذة والعدوان. وكان لا بد من تقدير قوة هذه الدوافع التقدير

(1) Ranyart West; Psychology World order. London 1945

الصحيح لكي يتمكن الطبيب والمربي والمصلح الإجتماعي والفيلسوف من وضع الأنظمة الكفيلة بمقاومة هذه القوة وتهذيبها إذ يجب أن يكون نظام الدفاع أقوى من نظام الهجوم..

من فوق القرون المتوالية التي تمتد من عصر الفلسفة اليونانية والطب اليوناني إلى عصرنا هذا يمد فرويد يده إلى سقراط، أول من أضطهد من الفلاسفة، مردداً ما كان يردده سقراط: إعرف نفسك، ولن يكون فرويد آخر من يقابل بالإضطهاد فالإنسانية لا يمكن أن ترتقي إلا محمولة على مناكب العباقرة، وعلى كل عبقري أن يدفع بعرقه ودمه ثمن عظمته.

تذوق الجمال

جاء في منثور الحكم الصينية القديمة: «إذا كان لديك رغيفان من الخبز فبع أحدهما وإشتر بثمنه باقة من الزهر». في هذا القول حكمة بليغة قد لا تؤدي إلى غلبة أمة على غيرها بالسلاح والنار، ولكنها تبعث بلا جدال في قلوب المؤمنين بالجمال شعاعًا دافئًا من السعادة الهادئة.

ما أتعس الإنسان الذي لا يسعي إلا لإشباع حاجاته الجسمية، مسخراً قواه العقلية لتحصيل أكبر قسط من المتعة المادية، غافلًا عن أن الروح أيضًا في حاجة إلى ما يغذيه وينعشه، وإلا أظلمت سماؤه، ونضبت عيون سعادته، وشعر بوحدة مكفهرة.

وما وحشة الحياة التي يموج في أكنافها عبيد حضارتنا المادية إلا من وحشة الروح وحرمانه ما يروي تعطشه إلى الجمال! وما الصمت الهائل الذي يملأ أرجاء القلوب التي غمرتها سورة اللذات الفانية إلا من صخب المدينة المسلحة الميكانيكية، صخب الهمجية المقنعة، الذي حطم أوتار الحساسية البريئة منذ فجر الطفولة! وما الظلام الشامل الذي أرخى على النفوس سجوفه -على الرغم من أنوار المدنية الساطعة- إلا من تحول الأغلبية العظمى إلى وسيلة طيعة لإرضاء المنفعة الشخصية والمآرب الدنيئة!

إبحث عمن يرضون أن يستبدلوا برغيفهم زهرة وديعة، فانية في جمالها الحي، باقية في ذكراها العطرة، إنهم لقليلون حقًا. وإذا عثرت عليهم ألفيت القوم يعدونهم من المجذوبين الذين يسبحون في عالم من الخيال الزائف. ولكنهم هم الذين ظفروا بلب الواقع، وإرتشفوا الحق من ينبوع الجمال الخالد.. فاللذة المادية لا تترك وراءها من ذكرى إلا حسرة وغمًا، مما يزيد النفس فقراً وتصدعًا، في حين أن ذكري اللذات المعنوية السامية تنمي النفس وتزيدها قوة وثراء.

***

جوهر الحياة تجديد وإبداع وخلق، لا جمود وتكرار آلي. جوهر الحياة صعود وتسام نحو النور، لا هبوط وإستسلام لظلام المادة وقوانينها الغاشمة. إن قوة هائلة تدفع بالإنسانية نحو الخلود، ولكن العيون التي غشيتها سحب المنفعة المادية العاجلة لا تدرك غير السراب الخادع، فتعود القلوب محطمة الآمال، ظمأى إلى ما يسكن شجوها ويرضى حنينها، إلى الفردوس المفقود!

والحياة في تواصل موكبها وترابط حلقاتها صورة الخلود، ومعين الأمل الذي لا تنضب مياهه. وهى كالفن، تكشف وتعبر. هي الفنان الأول، بل مصور كل فن. ولا يمكن تفهم كنهها والإتحاد بها، كما لا يمكن تذوق الفن وإستشفاف جمال آياته، إلا عن طريق الإعجاب الساذج الطليق، والإعجاب طريق الحب قبل أن يكون طريق المعرفة.

وينعدم الإعجاب كلما حل التحجر محل الحياة، والتكرار الآلي محل

الإبداع. وبقدر إقترابنا من ينبوع الحياة وإرتشاف مياهه المتدفقة ترهف حواسنا، وتصفو أرواحنا، لتقبل رسالة الجمال، وتلقي وحيه المنبعث من كل ما هو حي، الوحي المنبعث من أعماق نفوسنا الحية الوثابة، والذي يتردد صداه في منظر من مناظر الطبيعة في زهرة وديعة، في تغريد طير، في نغمة صوت حنون، في كل حركة يبعثها الحب الخالص الطاهر..

وآفة حضارتنا العصرية القائمة على الآلة الصماء –وهي رمز التكرار الأعمى الذي يستمر بلا هوادة– أنها يسرت السبل إلى إرضاء كل ما يشتهيه المرء، وقدمت صوراً زائفة ممسوخة من الإرضاء العاجل. ولهذا السبب يعيش إنسان القرن العشرين في جو رهيب من القلق والخوف والوحشة، لأن السعادة الحقة ليست في إرضاء حاجات الجسد، بل في إرضاء حاجات الروح، وري تعطشه إلى المثل العليا، والمثل الأعلى كما يقول جوته: يستأنس وحشة الحياة الدنيا.

الإنسان مخلوق نبيل حقير في آن واحد: نبيل إذا نظرنا إلى غايته القصوى، وهي إتحاده بالحق والخير والجمال. حقير من حيث هو فرد من أفراد القطيع الذي ينقاد إلى حيث لا يدري. ونظام الحضارة العصرية أشبه ما يكون بنظام القطعان، فقد نسى الإنسان غايته القصوى. ولا تخدعنا الخطب الرنانة التي يتشدق بها مدعو القيادة والزعامة، ومحترفو الإرشاد الخلقي والتوجيه الإجتماعي، فهي ليست قبسًا من نور الحق، بل هي صدى الأصوات التي ترددها قطعان العبيد المصفدين..

لا تزدهر المثل العليا إلا في جو من الطمأنينة والحرية، إذ في غير هذا

الجو تموت حاسة الجمال، وهي في الوقت عينه حاسة الخير والحق. وكلما تقدم المرء في السن مخلفًا وراءه سنى الطفولة، إزدادت القيود التي يفرضها نظام القطيع على أفراده، فيصبح مقلداً بعد أن كان في طفولته مبدعًا، وتحل المحاكاة العمياء محل الإبتكار، وتختنق جميع الأحاسيس التي كانت تبعثها في نفسه قدرته على الإبداع أيام كان طفلًا، تختنق تحت أعباء ما يلقنه إياه قادة القطيع وسادته.

وإذا كانت المعارف التي قد تفيد المرء في حياته المادية قابلة لأن تلقن، فإن هناك كنوزاً روحية تزول عند محاولة تلقينها، لأنها لا تخضع لنظام القطيع ومعايير الأغلبية، ومن هذه الكنوز الروحية إدراك الجمال وتذوقه. ولهذا السبب خابت جميع المحاولات لإحياء حاسة الجمال في البالغين بعد موتها، وبعد أن تحجرت النفس بتأثير التقليد الأعمى. وإذا كان هناك بصيص ضئيل من نور الجمال لا يزال يلوح في أعماق نفوس البالغين الذين فقدوا نعمة الحرية والقدرة على التجديد والتعجب الساذج، فلا يؤدي ما يدعي بالتثقيف الجمالي للبالغين في غالب الأحيان إلا إلى إضافة ضرب آخر من ضروب الآليات والتصنع، أي إلى توثيق أغلال النفوس بدلًا من تحريرها.

يجب إذن رعاية حاسة الجمال منذ نشأتها في الطفولة، وتوفير جميع الأسباب لإزدهارها. بعد أن تنبثق حرة طليقة مع فيض الحياة الوثاب الذي يغمر الطفولة من كل صوب، حاملًا إياها على أجنحة الحب والأمل. والحياة تجديد متواصل، وإبداع مستمر، وهي في أقوى حالة من التدفق والغزارة عند ينبوعها قبل أن تركد مياهها في القوالب الجامدة التي

تفرضها التقاليد والعادات..

هناك حقيقة ثابتة لم يفطن إليها المربون إلا أخيراً، وهي أن الطفل فنان بطبعه، مهما كان مستوى البيئة التي يعيش فيها حقيراً، وذلك لأنه أدنى إلى ينبوع الحياة والإبداع من الفتى البالغ، فهو مرهف الحساسية، طليق الخيال يحظى بقسط كبير من الحرية، ولما يتقيد بقيود المنطق والمعارف العقلية، ولأن جانب النشاط الوجداني فيه أقوى وأشمل من أي نشاط آخر..

والفن هو في جوهره تعبير وجداني. ونشاط الطفل لا يعدو أن يكون في جميع مظاهره تعبيراً متصلًا عن وجدانياته، وعما يغمر نفسه من أحاسيس ورغبات، وما يرد على قلبه من تخيلات وأطياف، يعبر عن كل ذلك في مناغاته العذبة، وأصواته الإيقاعية وشتى أنواع ألعابه وحركاته، فيما تخطه يده من رسوم وزخارف، وما ينطق به لسانه من قصص وتلفيقات بريئة. والطفل عندما يكون محمولًا على أمواج الحياة التي أبدعته، وعندما ينصت، وكأنه في حلم، إلى نشيد الخلق الذي يتصاعد من أعماق كيانه، لا يمكن أن يأتي إلا بما هو جميل رشيق.

فطن بعض المربين إلى هذه الحقيقة، وعملوا على إستغلالها في رياض الأطفال، وفي مدارس التربية الحديثة التي ترى أن مهمة المربي ليست تغيير طبيعة الطفل وقهرها وإخضاعها لمعايير الكبار وقيم الجماعة، بل مساعدتها على الإزدهار والنمو وفقًا لنواميسها، وأن ثروة الطفل النفسية هي في بدء الأمر ثروة وجدانية، فإن لم يهيأ له الجو الملائم لإرهاق حساسيته وتغذية خياله ماتت فيه حاسة الجمال وهددت تنشئته الخلقية بالغلظ والجفافي،

وحرم في كبره أعذب مورد من موارد السعادة والهناء، بل هدد تكوينه العقلي بالإنحراف والتضخم، فيعجز عن تقدير الأمور تقديراً إنسانيًا كاملًا، كما يعجز عن إدراك المثل العليا والإتحاد بها في إخلاص عميق وحب هادئ. ومتى خلت حياة من الأشعة التي تفيض بها المثل العليا أصبحت قاحلة باردة، أشبه ما تكون بالمناطق القطبية التي يغطيها الجليد على الدوام..

***

جاء في لائحة التأسيس لمعهد علم النفس والتربية، الذي أنشأته جامعة ليون في فرنسا سنة ١٩٤٢، أن الغرض من التربية أن نعلم الطفل كيف يعجب ويفكر ويعمل. فمن الواضح أن الخطوة الأولى في مساعدة الطفل على تنمية ملكاته وتكوين شخصيته بحيث تنسجم جوانبها وتتكامل مقوماتها، ويتهيأ الجو الملائم الذي تتطلع فيه نفسه إلى كل شيء جميل عجيب، كما تتفتح الزهرة النضرة لتقبل ندى الفجر المشرق، هي أن نحيط الطفل بجو من السعادة والطمأنينة والتقدير، وأن نتيح له أكبر عدد ممكن من الفرص لكي يعبر عن نفسه، ولكي يبدي إعجابه بما يرد من جديد وطريف، وأن نرفع عنه القيود التقليدية التي تحد من طموحه وتغل حركاته الوثابة، وتميت على شفتيه صرخة الإعجاب، وتطفئ في عينيه هذا البريق الذي تنعكس عليه آيات الجمال، جمال الحياة التي تدب في عروقه وقلبه، جمال الخليقة الذي يتجدد في كل صباح.

ما أجمل التسمية التي أطلقها أنصار التربية الحديثة على مدارس الصغار ومعلمات هذه المدارس، فأصبحت المدرسة روضة وبستانًا، والمعلمة مهذبة هذه الروضة، ترعى الأطفال برفق وحنان ومحبة، كما يرعى البستاني برفق وحنان ومحبة لآلئ بستانه المشرقة. كانت المدرسة القديمة بفنائها الضيق الموحش، وبنائها القبيح الصارم، وغرفها المظلمة العابسة، أشبه ما تكون بقبر تدبل فيه الأغراس، في جو تسوده الرهبة والقسوة، وتموت فيه آمال المستقبل، والأطفال شاحبو اللون، محبوسو الأنفاس، تحدق عيونهم الذاهلة في الجبين القطب والعصا الأثيمة، يرددون ما لا يفهمون، يقومون بحركات شوهها التصنع، وحجرتها القيود، فلا عجب أن تتحطم أوتار الحساسية الرقيقة، وتخنق المخيلة في مهدها، وتغلظ القلوب، فلا يعود يصدر عنها إلا صرخات الرعب وأنات الألم، كتلك التي يتردد صداها في الغاب عندما يطعن القناص فريسته طعنة الموت.

كيف يتسنى لنا أن ننتظر من أطفال شبوا على الخوف وعدم التقدير أن تظل حاسة الجمال فيهم حية مرهفة، وأن يتذوقوا آيات الفن التي لا تقاس بمقياس المنفعة، بعد أن لقنوا أن الغرض الوحيد من ذهابهم إلى المدرسة أن يتسلحوا لخوض معارك الحياة المادية، وأن عنوان النجاح أن يتمكن المرء في المستقبل من أن يشتري رغيفين، لا أن يستبدل بما يفيض عن حاجته القصوى زهرة جميلة تقر العين وتنعش القلب.

فلنحطم هذه الدور القبيحة العابسة ولنشيد مكانها دوراً جميلة زاهية، تشع فيها السعادة والمرح بالألوان والأنوار، لا تقع فيها العين إلا على ما يبعث في القلب الإعجاب وحب الحياة، ليشعر الطفل أن هذا الشخص

الكبير الذي يراقبه هو صديق حنون، هو إنسان مثله، لا يؤدي واجبًا، بل يقوم برسالته عن رضى وحب، وأن هذا الشخص الكبير الذي يقبل عليه باسمًا هو الساحر الأكبر الذي يرد ذكره في هذه القصص الخيالية التي يسمعها وهو يلهث عجبًا وشوقًا، الساحر الذي سيكشف له عن كنوز الجمال الباهرة التي أخذ بريقها يلوح في قلبه من حين إلى آخر، وهي لما تنبلج مشرقة وضاءة..

ليخرج الأطفال إلى الهواء الطلق في حضن الطبيعة الزاهرة، ليتحدوا بها وهي الأم الحنون، مبعث البهجة والحياة، لينصتوا إلى أصواتها الشجية، وترانيم الفرح والسرور التي تتصاعد من كل ما تدب فيه الحياة الخالقة.. ولنسمح لهم أن يعبروا عن الأحاسيس والرغبات التي تختلج بها قلوبهم، أن يعبروا عنها بأسلوبهم الرشيق الجميل وبطلاقة وحرية، لا بأسلوب الكبار بتصنيع وجفاف. والطفل بطبعه شاعر وفنان، له أسلوبه الخاص في التعبير الفني. وهو كالشاعر، لا يمكن أن يحيا إلا إذا عبر وغنى ورقص وجسم إنفعالاته وعواطفه في صيحاته وكلامه وحركاته وألعابه.

والشاعر أيضًا، وكذلك كل فنان مهما إختلفت لديه وسائل التعبير، كالطفل الطليق الحر الذي لا يتقيد بقيود الصنعة! هو كالطفل، لأن قدرته على الإعجاب لا تزال حية فياضة، لأنه لا يزال يتطلع إلى آفاق بعيدة مجهولة، ستشرق شمسها في هذه اللحظات المقدسة التي تتحرر فيها الروح من قيود المكان والزمان، لكي تتحد بمصدر الفيض والجمال..

الفن تعبير صادق، ولا يكون التعبير الفني جميلًا إلا إذا كان صادقًا، ولا يمكن تذوق الآية الفنية الجميلة إلا إذا كانت بطريقة ما تعبيراً عن جانب من جوانب أنفسنا. الفنان البارع هو الذي يجعلنا نتناغم مع ما يصدر عن فنه من شعر أو رسم أو موسيقى. وهو الذي يذكي فينا جذوة الجمال التي كادت تطفئها مشاغل الحياة المادية، بحيث نشعر في لحظة خاطفة كأننا نشاركه في وحيه، وفي صعوده نحو النور والجمال. هو الذي يهتدي إلى كهوف النفس ومغاورها، مناديًا بصوته السحري أطياف الطفولة وأحلامها، ليبعثها حية من جديد.

لا يتم تذوق الجمال إذن إلا عن طريق المشاركة الوجدانية. وهوفي الواقع خبرة فنية لا يمكن أن نعانيها إلا بعد تصفية النفس من كل ما علق بها من أدران المنفعة الخسيسة والأنانية الضيقة، والعودة إلى سذاجة الطفولة وطلاقتها. فالمتعة الفنية نعمة يهبها الله لكل من أمكنه مشاركة الجمال في صفاته وبهجته، كما تهب الحياة جبين الطفل النور والإشراق..

أثر الجمال في إنفعال النفس

الإنسان بطبعه تواق إلى الكمال وإلى إقتناء كل ما ينمي ثروته الروحية، وفي سبيل هذا نراه يلتمس شتى الوسائل المؤدية إلى تحقيق الإنسجام: الإنسجام مع نفسه أولًا، ثم الإنسجام مع غيره من الناس. وكلما أرضى حاجته –سواء كانت هذه الحاجة جسمية أم معنوية– شعر بلذة. ومنشأ هذه اللذة إعادة التوازن إلى جسمة أو نفسه، وشعوره بإزدياد حيويته ونمو قدرته على أن يطلب المزيد. ولكن اللذات لا تتفاوت فقط في درجات شدتها، بل تختلف أيضًا في طبيعتها، والإختلاف في طبيعة اللذات يرجع إلى إختلاف في طبيعة الحاجات التي قد يصل بعضها سريعًا إلى درجة الإشباع. وإذا حاول المرء بعث الحاجة بطريقة صناعية مبتسرة ضعفت اللذة، وإنقلبت إلى ملل ثم إلى ألم. وكلما كانت الحاجة واضحة النداء كانت وسائل تلبية هذا النداء سريعة الأثر في إرضائها وإشباعها. أما إذا كانت الحاجة غامضة لا يدرك منها الإنسان في بدء الأمر إلا أصداء خافتة، تعاوده بين حين وآخر في إلحاح متزايد دون أن ينجلي عنها الغموض، ترجع المرء بين الأمل واليأس وبين الرضا والقلق، وإكتفى في كثير من الأحيان بلذة البحث عن اللذة المنشودة التي لم يشم منها إلا لوامع خاطفة عابرة. إن السعادة والشقاء طرفان متضامنان متحدان، وإن كانا في ظاهرهما ضدين متقابلين، والإنسان مخلوق تستهويه العلا كما

تستهويه الأعماق، وكثيراً ما يجد لذة مرة في إستطلاع كل ما هو بعيد خفي غامض. وفي قرارة نفسه تتصارع قوى خفية غاشمة، يعجز عن إدراك كنهها وتقدير شدتها، ولكن هذه القوى ليست صامتة، فلا تلبث آثارها أن تظهر مستعيرة شتى الألوان من أحلام وأخيلة وإنفعالات ولعب وتعبيرات لغوية وفن.

يجد الشخص الضعيف لذة في تخيل القوة والعظمة، وفي هذا التخيل يظفر بما يعوض عن عجزه وقصوره، ويجد الطفل الطليق لذة من وراء لعبه ومرحه ونشاطه الزائد، ويجد الشاعر، وكل من فاض قلبه بالإلهام، لذة في التعبير عما يخالج النفس من آمال ومخاوف، من أفراح وأحزان، من أفكار وتصورات، سواء إستخدام في التعبير عنها الأصوات والأشكال أم الأضواء والألوان أم شتى الرموز التي تبتدعها العبقرية بعد أن تكون حطمت أغلال المادة الجامدة..

وفي أثناء الإبداع الفني يكون الفنان منقاداً لروح اللعب الحر، كما يكون في الوقت نفسه متقيداً بمناهج الصنعة التي صقلتها جهود الأجيال المتعاقبة.

ويشعر رجل الفن أنه يعبر في آن واحد عن نفسه، وكل ما تمتاز به من ذاتية وفردية، وعن شيء آخر يفوقه ويغمره، ذلك هو الطبيعة وآفاقها الواسعة، وما ينبعث منها من جلال وقوة ونظام.

في الفن تجاوب بين الفنان ونفسه، وبينه وبين الطبيعة، وبينه وبين من يتلقى آثاره الفنية ويتأملها. وقد يكون هذا التجاوب قويًا أو ضعيفًا،

ولكنه من مستلزمات الفن، وهذا التجاوب الذي هو ضرب من المشاركة الوجدانية، أو من التقمص الوجداني، هو لب الإنفعال الذي يحرك الفنان عندما يبدع، كما أنه يحرك نفس من يتلقى الأثر الفني لتقديره والتمتع به.

إن إتحاد اللعب، وما يمتاز به من حرية وطلاقة، بقيود الصنعة وقواعد الفن، ثم وجود هذا التجاوب بين مبدع الفن ومقدره، يجعلان من الجمال أمراً موضوعيًا وذاتيًا، مطلقًا ونسبيًا في آن واحد. أي أنه على الرغم من تغير الظروف وتعدد الحضارات وتفاوت الأذواق توجد تعبيرات جميلة في حد ذاتها، أو بعبارة أخرى أن للجمال وجوداً موضوعيًا كما للحق وللخير. والجمال –لكي يدرك– لا بد من أن يتجلى في شيء محسوس فيصبح هذا الشيء جميلًا. والشيء الجميل يعبر عن الجمال، مثلما يعبر الرمز عن المرموز إليه، وكل تعبير يستتبع تأثيراً فيمن يتلقى هذا التعبير. ولكن ما هو هذا الجمال الذي تصدر منه هذه التأثيرات التي تحدث في النفس المتعة الفنية والوجدان الجمالي؟.. قبل الرد عن هذا السؤال يجب أن نميز أولًا بين ما هو طبيعي، وما هو من صنع الإنسان، أي بين الطبيعة والفن. فإذا نظرنا إلى الطبيعة قلنا أن الجمال هو التعبير عن نشاط خفي ينمو ويتطور وفقًا لنظامه وقانون تكوينه. والنظام يتضمن معاني التوافق والتماثل والتحديد وتوازن العلاقات وإنسجام النسب.

ولكن إذا نظرنا إلى آثار الفنون الجميلة وجدنا من الصعب في بدء الأمر تعريف الجمال بصفة مطلقة. فما هو العامل المشترك بين جمال قطعة من الشعر ونغمة موسيقية وصورة زيتية وتمثال من الرخام ومعبد من المعابد الأثرية؟ أننا نقول عنها كلها أنها جميلة، ونشعر بلذة خاصة عند سماعها أو

مشاهدتها. فهل نقول أن كل هذه الآيات الجميلة تعبر عن نشاط نما وتطور وفقًا لنظامه؟ لا شك في أن كل آية فنية تعبر عن نشاط خفي: عن فكرة أو رغبة أو حالة وجدانية معينة. لقد إستطعنا بالمشاهدة والإستقراء والتجربة أن تكشف عن النظام الذي يخضع له كل ما هو من صنع الطبيعة. فهل من السهل تحديد النظام الذي يجب أن يسير بمقتضاه هذا النشاط؟ أو ليس للعوامل الذاتية، وللحالات المزاجية المتقلبة، وللإعتبارات الإجتماعية التي تختلف بإختلاف الحضارات. أثرها العظيم في تقدير ما هو جميل وما هو قبيح من الإنتاج الفني. ونحن إذا عرضنا لتطور الأذواق خلال الأجيال والحضارات، أو راعينا ما يعتري الذوق والتقدير الفني من تغير في مراحل العمر التي يجتازها الفرد من الطفولة إلى الشيخوخة، ألا يحق لنا أن نقرر أن لا وجود لجمال مطلق، ولا لنماذج جميلة ثابتة للتعبيرات الفنية، وأننا نحن الذين نخلع على الطبيعة جمالها، وأنها لا تعكس لنا إلا ما نسقطه عليها من معان وحالات نفسية، وأن ما هو جدير بالعناية هو معرفة هل بيننا وبين الجميل في حكم الإصطلاح تجاوب ومشاركة وجدانية سواء أدت هذه المشاركة الوجدانية إلى لذة أم لا؟!

الواقع أن هذه النظرة الأخيرة جديرة بالإعتبار ولكن قبل أن نلم بها نريد أن نقرر أنه على الرغم من أهمية العوامل الذاتية لا بد من أن يتصف الأثر الفني الجميل بهذه الصفات الموضوعية التي ذكرنا، وهي النظام وما ينطوي عليه من توافق وتماثل وتجديد، ومن توازن العلاقات وإنسجام النسب. وهذا الأمر واضح في الموسيقى.. وفي الشعر الذي هو موسيقى أيضًا، وفي الفنون التصويرية التي تعالج الأشكال والالوان والأضواء، وكل

ما هو قابل للتشكل. فالفن الجميل هو نشاط حي، ولكنه موزون، والمتعة الفنية لدى المتأمل تنشأ من اللذة المصاحبة للشعور بالنشاط والحيوية والتوازن. فاللذة الجسمية تنشأ عن إعادة التوازن إلى الوظائف العضوية بسد النقص أو إزالة الزائد، واللذة المعنوية التي يثيرها الأثر الجميل تنشأ عن الإحساس بالتوازن والإنسجام والتعادل في أثناء تحقيقها، وتزداد اللذة شدة كلما هدد هذا التوازن بالإختلال دون أن يتحطم، كأنه في كل لحظة يحقق إنتصار النظام على الفوضى.

ولكن هذه العوامل الموضوعية من نظام وإنسجام تصطبغ دائمًا بصبغة ذاتية، وقد تطغي العوامل الذاتية إلى حد إخفاء كل ما هو موضوعي، وفي هذه الحالة تصبح الآية الفنية عرضة للتقديرات المتفاوتة، بل قد تعد في نظر بعضهم قبيحة، وفي نظر غيرهم جميلة. وقد لا يرجع إعجاب المعجبين بها إلى ما قد تثيره من لذة ومتعة، بل إلى أنها تحرك النفس، وتزيد من توترها بدلًا من أن جعلها تشعر بالإتزان والإنسجام.

ولكن نوع الإستجابة التي يستجيب بها الشخص للأثر الفني لا يتوقف فقط على العوامل الذاتية وعلى آثار التجارب السابقة والعرف الإجتماعي، بل يتوقف أيضًا على الغرض الذي أراد مبدع الفن أن يحققه. فبعض رجال الفن من شعراء ومصورين يرمون إلى إثارة الإنفعالات بتصوير أمر مثير للعواطف، في حين يعتبر غيرهم أن مثل هذا الغرض يحط من قيمة إنتاجهم، ويذهبون إلى أن غرض الفن الوحيد هو تنظيم المادة الفنية وتشكيلها. وقد يحاول غيرهم التوفيق بين هذين الغرضين والأخذ بوجهتي النظر معًا. ولا شك أن أثر الآية الفنية في نفس المتأمل سيختلف بإختلاف

موقف كل من المبدع والمقدر من الآخر. ففي التصوير مثلًا يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من التصوير مع إختلاف كل نوع في غرضه الفني. فلدينا أولًا التصوير الكلاسيكي الذي يرمي إلى التأليف بين الخطوط والأحجام ليكون منها كلًا موحداً منظمًا. ولا يهتم المصور الكلاسيكي بأن يمثل أشياء واقعية، أو بأن يشير الإنفعال في النفس بقدر ما يهتم بالخصائص الشكلية للصورة التي تضم الأجزاء المكونة لها لتجعل منها كلًا منظمًا.

ثم التصوير الرومنتيكي وهو الذي يقصد قبل كل شيء إلى إثارة الإنفعال، وحمل المتأمل على أن يشارك الفنان فيما كان يعانيه من حالات وجدانية عندما تصور عمله، أو فيما يريد التعبير عنه في لوحته من حالات نفسية.

وأخيراً التصوير الوصفي وهو الذي يكتفي بأن يحاكي الأشياء الطبيعية، وبأن يصورها كما هي في الطبيعة لكي تثير في نفس المتأمل ما تثيره المشاهد الطبيعية نفسها.

وما يقال عن التصوير يقال أيضًا عن الشعر الذي قد يعني خاصة إما بالشكل والوزن والإيقاع، وإما باثارة الإنفعال، وإما بالوصف الدقيق الصادق، دون إهمال الناحيتين الأخريين. وكذلك الموسيقى، غير أنها نادراً ما تكون وصفية. فلدينا الموسيقى الكلاسيكية التي يرجع تأثيرها إلى صفاتها الشكلية، والموسيقى الرومنتيكية التي ترمي خاصة إلى إثارة الإنفعال الذي قد توحي به مشاهد الحب المؤثرة من أمل أو يأس، وفرح أو حزن، وحسرة أو عزاء..

ولكن هذه الأغراض كثيراً ما تكون متداخلة، ويكون موقف من يتلقي الأثر الفني غامضًا مركبًا، فينشأ عن تفاعل هذه العوامل كلها حالة نفسية مركبة، تتضارب فيها الحركات الوجدانية والأحكام العقلية، وقد يغمر كل هذا موجات من التغيرات الفسيولوجية التي لا يكاد يخلو منها إنفعال من الإنفعالات.

ولقد قام بعض علماء النفس بإجراء التجارب لتحديد أنواع الإستجابات الجمالية، فإستخدمت ألوان متفرقة، أو صور فنية شهيرة، أو قطع موسيقية، وأسفرت جميع التجارب في نتائجها عن أربعة نماذج من الإستجابات:

(١) النموذج الذاتي العضوي: يصف الشخص فيه تأثره بذكر الإحساسات الداخلية التي يشعر بها من توتر أو حرارة أو إنقباض.

(٢) النموذج الموضوعي: يتخذ الشخص فيه موقفًا عقليًا بحتًا ليحكم على صفات ما يشاهده وعلى مزاياه الشكلية، مكتفيًا بالتعبير عن تأثره الجمالي البحت.

(٣) النموذج الإرتباطي: يثير العمل الفني في الشخص المتأمل ذكريات وحوادث سبق أن شاهدها، فيربط بينها وبين الأثر الفني المعروض عليه، مستخدمًا في حكمه التشبيهات، فتنبعث في نفسه الإنفعالات التي كانت تصاحب ذكرياته القديمة.

(٤) النموذج الخلقي: ينظر الشخص فيه إلى الأثر الفني كأنه شخص مجسم يتصف بشتى الصفات، كأن يصفه بأنه كئيب أو مخيف أو مروع

أو نشيط أو خامل.. إلخ، دون أن يشعر هو نفسه بما تفيده هذه الصفات من حالات وجدانية، على العكس من النموذج الذاتي الذي سبق ذكره..

ولكن يجب ألا يخدعنا هذا التقسيم الذي قد يكون عيبه الكبير أنه منطقي أكثر مما تقتضيه هذه الأمور الغامضة التي تتضارب فيها العوامل الفكرية بالعوامل الوجدانية. فإن الشخص الذي نجري عليه التجارب يحاول وصف ما يشعر به شعوراً واضحًا دون التنبه إلى ما قد تحدثه الدوافع اللاشعورية من كبت أو تشويه أو تغيير. فللعوامل اللاشعورية أثر كبير في تكييف إنفعالنا للآية الفنية الجميلة، على الرغم من عجزنا عن تحليل هذه العوامل وأثرها تحليلًا واضحًا كاملًا، كما أن أثرها بليغ في بعث الإلهام لدى الفنان، وإثارة الصور والمعاني التي يبنى عليها عمله الفني. فإذا كان الصراع الذي يعانيه الفنان، والذي يعبر عنه في فنه، هو نفس الصراع الذي يعانيه المشاهد أو المتأمل، فلا بد من أن يحدث التجاوب، وأن يشعر من يتلقي الأثر الفني بما يخفف عنه ضغط الرغبات والإنفعالات اللاشعورية المكبوتة. ولا يهمنا هنا أن تكون هذه الرغبات المكبوتة من طبيعة جنسية أو لا، وفي كثير من الآيات الفنية من شعر ومسرحيات وتصوير يكون العامل الجنسي هو سبب الصراع، وهو المحرك الأساسي للتعبير والإفصاح – ولكن ما يهمنا هو عملية التعويض التي تحدثها الآيات الفنية الجميلة، أو كما يقول أرسطو: عملية التطهير. فمشاهدة المأساة قد لا تسبب لذة فنية بمعنى الكلمة، بقدر ما تسمح للمشاهد بأن يشعر من جديد بإنفعالات مؤلمة متصلة بصراع لا شعوري مكبوت، وقد يؤدي بعث هذه

الإنفعالات في الشعور إلى خفض التوتر الذي كان ناشئًا عن كبتها، دون أن تفقد هذه الإنفعالات التي يعانيها الشخص من جديد صفتها المؤلمة. في هذه الحالة يصبح من الصعب أن نقول أن المأساة سببت لذة فنية في نفس من شاهدها، وليس خفض التوتر إلا نوعًا من اللذة السلبية إذا صح هذا التعبير.

بل يمكن القول أن في بعض الحضارات الحديثة التي تمتاز بالسرعة والمنافسة والحياة الصاخبة، كما في المدن الكبيرة، يرمي مبدع الفن من وراء عمله، كما يرمي المشاهد، لا إلى تحقيق غرض معين، أو خفض التوتر الإنفعالي، بل إلى إزدياد هذا التوتر وإحداث حالة من التهيج والحمى الوجدانية..

***

وصفوة القول أن تأثير الآية الفنية الجميلة لا يكون حتمًا إحداث لذة جمالية خاصة. فقد يلبي المبدع أو المشاهد نداء الفن الجميل مدفوعًا بعدة دوافع، بعضها واضح في الشعور، وبعضها الآخر غير واضح، ومن الصعب تقدير أثر كل دافع على حدة.. فالإنفعال الجمالي، أو التأثر الفني، حالة معقدة غامضة، تمتد جذورها إلى خصائص الإنسان الفطرية، ثم تتشكل وتتنوع بتأثير التجارب اليومية والخبرة النفسية التي يعانيها الإنسان في صراعه مع نفسه ومع غيره من الناس.

طبيعة الفن

لا يزال الجدل قائمًا، حاداً عنيفًا، حول قيمة الفن الحديث المعاصر. والمقصود هنا بالفن الحديث بصفة خاصة تلك الحركات الجديدة التي ولدت مع القرن العشرين والتي أدت إلى تكوين الإتجاهات الرئيسية التي تقتسم إنتاج المصورين، ويمكن تلخيص هذه الإتجاهات في ثلاثة: التكعيبية والسريالية والتجريدية، والطابع المشترك بينها جميعًا الإبتعاد عن الواقع وتشويهه، بل إنكاره وخلق تشكيلات غير مألوفة، غير مفهومة، تترك المشاهد في حالة من الحيرة والسلبية، بل تثير فيه غالبًا شعوراً بالإستنكار والنفور، بل بالغيظ والحنق. ولكن هناك فئة من الناس، وأن كانت قليلة العدد، تقدر هذا الفن وتبني تقديرها على الفهم والتجاوب وتعتبر أن هذه الأعمال التي يستنكرها الجمهور هي أعمال فنية أصيلة.

ما هو سر الإختلاف بين المستنكرين والمحبذين؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال يجب أن نقول أن مثل هذا الإختلاف ليس بالأمر الجديد وأنه ليس خاصًا بالفن المعاصر فتاريخ التصوير في القرن التاسع عشر مثلًا مليء بالمجادلات العنيفة حول كل حركة جديدة تحاول أن تخرج عن الحدود الصارمة التي وضعها التصوير الأكاديمي، فهذه مثلًا لوحة ديلاكروا الشهيرة «مذبحة خير» توصف بأنها مذبحة التصوير وأن الفنان لا يرسم بالفرشاة بل بمكنسة سكري، ولم يفلت كورو من بعده، ثم الإنطباعيون من

النقد اللاذع، بل أن جوجان وفان جوخ وسيزان قيل عنهم أنهم يجهلون أصول الرسم والتصوير. ومع ذلك قد بيعت أخيراً إحدى لوحات سيزان بما يعادل مائتي لف جنيه..

ويعد سيزان اليوم –وقد توفي سنة ١٩٠٥– ممن وضعوا الأساس الأول للفن المعاصر وحرروا التصوير من القيود التي فرضتها عليه التقاليد ومهدوا له السبيل لكي ينقي لغته ويسترجع إستقلاله الذاتي كفن قائم بنفسه. غير أن الجمهور تخلف في تطوره عن تطور الفن فظل حبيس رؤيته التقليدية التي لا تفهم سوى المألوف والتي لا تبحث في الفن إلا عما يحاكي الواقع اليومي.

وعلى ذلك يرجع سر الإختلاف بين من يستنكر الفن الحديث ومن يحبذه أن الأول أبى أن يساير التصوير في تطوره وأن يتعلم لغته الخاصة فأصبحت اللوحات الحديثة عديمة المعنى غير مفهومة، ومن ثم جاء الحكم بأن الفنان الحديث يسخر بالجمهور وأن عمله لهو وهذيان. لا يمكن أن ننكر أن الثقافة تتطور وتتقدم وأن التقدم ليس محصوراً في دائرة العلوم وتطبيقاتها بل يتناول أيضًا الآداب والفنون والتفكير الفلسفي، لا شك أن معرفتنا لطبيعة الإنسان أصبحت أوسع وأعمق مما كانت عليه في الماضي بفضل التقدم الرائع الذي أحرزه علم النفس في القرن العشرين.

والواقع أن فهمنا لطبيعة النشاط الفني قد عمق وأتضح بفضل تقدم التفكير الفلسفي وبفضل الكشوفات التي حققها علم النفس. ولا توجد نسبة بين البحوث والمؤلفات التي تنشر منذ مطلع القرن العشرين عن

الأعمال الفنية والإبداع الفني وشخصية الفنان والأديب وبين الشذرات القليلة التي نشرت في القرون السابقة. ففي إمكان الباحث اليوم أن ينفذ ببصره إلى طبيعة الفن أكثر من ذي قبل وأن يميز بدقة أكبر بين النشاط الفني وغيره من ألوان النشاط الأخرى التي تكون في مجموعها سلوك الإنسان كالصناعة والسحر والدين والعلم واللغة والحياة الإجتماعية.

نعم إن هذه الجوانب المختلفة للنشاط الإنساني متداخلة ولكن ضرورة الدراسة والفهم تقتضي التمييز بينها دون فصلها بعضها عن بعض. ولفهم طبيعة الفن سننظر إليه من زاويتين: أولًا من زاوية تطور الفرد من الناحية النفسية وثانيًا من زاوية تطور الإنسانية من الناحية الحضارية والثقافية. وقد نلمس بعض التوازي بين تطور الفرد وتطور الجنس البشري في مجموعه بشرط ألا نفهم أن كل تطور جديد يقضي على مراحل التطور السابقة، بل يجب أن نسلم ببقاء آثار الماضي وإندماجها إلى حدٍ ما في الأطوار الجديدة وإلا يصبح من المحال تفسير حالات النكوص والإرتداد. بل يجب القول، بصدد تطور الجنس البشري، بأنه لم يتم بصورة واحدة لدى مختلف الجماعات وأنه من اليسير أن نتبين قيام عدة أطوار معًا جنبًا إلى جنب على الرغم من إعتبار هذه الأطوار مراحل إجتازتها الإنسانية في رقيها.

سنبدأ إذن بإلقاء نظرة سريعة على تطور الحياة النفسية لدى الفرد لتعيين المستوى الذي يظهر عنده النشاط الفني وعلاقة هذا المستوى بالمستويات الأخرى التي تسبقه أو التي تليه لكي نبين التيارات المختلفة التي في غيره من ألوان النشاط الإنساني.

ولا شك أن هناك وجهات نظر متعددة يمكن النظر من خلالها إلى تطور الحياة النفسية لدى الفرد، ولا داعي إلى ذكر هذه الوجهات المختلفة ومناقشة قيمتها المنهجية والعلمية. فلا بد أن نختار وجهة النظر التي توحي بها الحقائق الأولية التي تسفر عنها دراسة السلوك، سلوك فرد من الأفراد داخل مجاله الحيوي. والأمر الأساسي الذي يسترعي النظر هو أن السلوك يصدر عن توتر ويرمي إلى خفض هذا التوتر، أو بعبارة أخرى أن السلوك هو دائمًا، بشكل من الأشكال وبدرجة من الدرجات، إستجابة تكيفية. والقول بأنه إستجابة يتضمن وجود منبه من شأنه إطلاق الإستجابة. والمنبه قد يكون خارجيًا أو داخليًا وفي معظم الأحيان يحدث تضامن بين المنبه الخارجي والمنبه الداخلى، بل يجب القول أن المنبه الخارجي، سواء أكان بسيطًا –أي مظهراً من مظاهر الطاقة الطبيعية– أم مركبًا –أي موقفًا من المواقف الإجتماعية– لا يكتسب دلالته كمنبه سيكولوجي إلا بفضل المنبه الداخلي الذي يتمثل في أي دافع من الدوافع البيولوجية أو النفسية أو في مجموعة من الدوافع المتفاعلة بعضها مع بعض.

وتكون الإستجابة إما مباشرة وإما مرجأة. أما الإستجابة المباشرة فإنها تتخذ إما صورة الإقدام إذا كان المنبه ملائمًا أو صورة الأحجام إذا كان المنبه منافراً. وتكون الإستجابة الحركية مصحوبة بشحنة وجدانية، أما لذة أو ألم. وتؤدي الإستجابة المباشرة إلى خفض التوتر الذي أحدثه المنبه وعندئذ تؤدي وظيفتها التكيفية. هذا في حالة ملاءمة إستعدادات الفرد وآلياته لمواجهة الموقف بنجاح. أما في حالة عجز الآليات –سواء أكانت فطرية أم مكتسبة– عن خفض التوتر وإغلاق دائرة النشاط إما بالاقدام

والإستيلاء على المنبه وتمثيله، أو بالأحجام والفرار من المنبه وتجنب آثاره الضارة، ففي هذه الحالة من العجز تظل دائرة النشاط مفتوحة ويظل التوتر قائمًا وتظهر إستجابة من نوع جديد تتميز بزيادة إختلال التوازن وبمضاعفة التوتر وهذه الإستجابة هي التي تطلق عليها إسم الإنفعال.

وينطوي الإنفعال على معنى النقص والفشل ويفيد دائمًا عدم التكيف الكامل، ويصبح الإنفعال، خاصة عندما يتخذ صورة القلق، دافعًا جديداً يدعم الدافع الأول الذي صدر عنه السلوك الفاشل. وفي هذه الحالة، أي في حالة فشل الإستجابة المباشرة، يضطر الشخص إلى إرجاء الإستجابة التكيفية حتى يتمكن من تنمية إستعداداته وإعادة تنظيم إمكانياته في إطار أوسع يضم ما يحصله من معلومات جديدة وما يجنيه من إستبصار وتبصر في ضوء تجاربه السابقة.

والإنفعالات التي يعانيها المرء، بالإضافة إلى نتائج عمليات النضج والتعلم وإلى الخبرات الجديدة في مجال العالم الخارجي ومجال الذات الشاعرة تؤدي إلى تكوين العواطف أو ما يعرف بالإتجاهات، أو بالأسلوب الرئيسي الذي سيسور تفكير كل فرد ووجدانه وسلوكه العام.

ونتيجة للتعلم والتحصيل يصبح في مقدور الشخص أن يواجه مشكلته بقسط أوفر من النجاح. فيرى أنه لا يتحتم أن يتجه الفرد نحو الحل الواقعي المباشر، فقد يلجأ لسبب من الأسباب إلى إستجابة بديلة من شأنها أن تخفض التوتر بصورة رمزية تعويضية، إذ لابد أن نذكر هنا أن خلال النمو النفسي يزدوج مجال النشاط إلى مجال حركي ومجال ذهني من

جهة، وإلى مجال واقعي آخر من جهة أخرى، كما أن أثار الخبرات اليومية لا تظل ماثلة في الشعور بل تتوارى معظمها في اللاشعور.

ومما يميز الإنسان عن الحيوان هو بصفة خاصة قدرته على أن يحيا من حين إلى آخر في عالم الخيال وأن يخلق عالمًا من الرموز والتصورات الوهمية وأن يرضي دوافعه النفسية بشتى الطرق البديلة والتعويضية التي يكتشفها أو يبدعها أو التي توحي بها ألية المواقف التي تضمه. وقد أشرنا في موضع آخر(٢) إلى الدور الهام الذي تؤديه المخيلة في عملية الإبداع الفني..

والإستجابات البديلة أنواع: أحلام اليقظة، وأحلام النوم، واللعب، ومعظم أعراض الأمراض النفسية، ثم النشاط الفني في جانب من جوانبه. وأقول في جانب من جوانبه لأن النشاط الفني غير مقصور على عالم الخيال وعلى ما يقوم خلف هذا العالم من إنفعالات وعواطف وإتجاهات، فهو من جهة أخرى ضرب من الإستجابة الواقعية التي يتجاوز أثرها حدود الفرد حتى يصل إلى المجتمع للتأثير فيه وتشكيله إلى حد ما بأسلوبه ونمطه. فإذا كان العمل الفني بالنسبة إلى الفنان وسيلة من وسائل التنفيس والتطهير والإبتهاج من حيث هو تعبير رمزي، فهو بالنسبة إلى المجتمع آلة تنقل إنطباعات الفنان ورؤيته. العمل الفني بمثابة مرآة تعكس في آن واحد صورة الفنان وصورة مجتمعه، لا الصورة المحتجزة المصطنعة المألوفة بل الصورة الحية المتحركة للتوترات الداخلية التي تعمل في أعماق الفرد وفي التيارات الخفية التي تحمل المجتمع إلى طور جديد من أطواره المقبلة. فالعمل

(٢) لزيادة توضيح مراحل النموالنفسي، كما رسمنا خطوطها الأولية هنا، يمكن الرجوع إلى كتاب المؤلف، مبادئ علم النفس العام، الفصل الأول والثاني، والفصل الحادي عشر من التحليل

الفني الصادر عن إعتاق النفس والذي يعبر عن الشخصية بكليتها والذي يعكس بشكل من الأشكال حالة المجتمع يظل يحمل في طياته آثار التناقض الخصب الذي يتنازع نفسية الفنان والتناقض الأصيل الذي يبعث في المجتمع حركة التطور والتقدم. وما يقال عن الفنان المبدع يقال أيضًا عن المتذوق فلا بد له أن يشارك الفنان ويشارك مجتمعه في هذا الصراع والتوتر، في هذا التناقض الذي يكون لب الوجود، والموت، بين الاطمئنان والقلق، بين الامل واليأس. وكل التناقض بين الحب والبغض، بين اللذة والألم، بين الحياة والموت، بين الإطمئنان والقلق، بين الأمل واليأس وكل طرف من هذه الأطراف وثيق الصلة بالطرف الآخر ولا يمكن أن يقوم أحدهما دون الآخر، وليست المتعة الحقيقية في السكون والراحة، بل في الحركة التي تحاول التوفيق بين المتناقضات الملازمة بعضها لبعض، دون أن تصل أبداً إلى التوفيق التام. فالمتذوق الحق هو الذي يشارك الفنان في

كفاحه الأليم المؤدي إلى إبداع التعبيرات الرمزية، هو الذي يتقمص في لحظة التجلي شخصية الفنان فيحس بإحساسه ويندمج في وجدانه ويتحد معه في مجهوده وحركاته التعبيرية بحيث يخيل إليه أنه هو المبدع، وهو المعبر، فتزول المسافة التي كانت تفصل بينه وبين الفنان، دون أن يقع فريسة للهذيان، أي دون أن يفقد ذاتيته، فيعود المتذوق إلى نفسه وهو أكثر ثراءً وإبتهاجًا.

ولكن لكي يتحول المشاهد إلى متذوق عليه أن يطهر نظرته من الشوائب النفسية وأن يطهر فؤاده من الإعتبارات الفكرية التي تحوم حول الفن وهي ليست من صميمه، سواء أكانت هذه الإعتبارات فلسفية أم

أخلاقية أم سياسية أم إجتماعية، عليه أن يتعلم لغة الفن وأن يرتدي مسحه قبل أن يلج محرابه، فالرؤية والرؤيا في مجال الفن هما في نهاية الأمر شيء واحد.

***

ننتقل الآن إلى النظر في طبيعة النشاط الفني من زاوية تطور الإنسانية. فالموقف الأول الذي وقفه الإنسان إزاء الطبيعة هو مواجهة مطالب الحياة اليومية، الحصول على الطعام وعلى المأوى، الدفاع عن النفس من الحيوانات الضارية. وقد إضطرته الحاجة إلى إبتكار السلاح والأدوات الأولية التي تزيد من قوته العضلية ومن قدرته على قهر الطبيعة وإستئناسها. ولكن هذا الإبتكار كان محصوراً في دائرة الأغراض النفسية، غير أنه يمثل الوثبة الأولى للفكر الإنساني.

ثم إتسعت دائرة النشاط في مجالي السحر والدين ويمثل هذا النشاط الجديد وثبة جديدة في طريق التطور غير أننا ما زلنا أمام محاولة الإنسان لإحداث أثر مفيد، أثر يخدم حياته. ولكن هذا الغزو الجديد هو توسيع للآفاق في المكان والزمان وإضافة أثر القوى الروحية إلى أثر القوى الطبيعية.

ثم جاء النشاط الفني، بعد أن حقق الإنسان الأول قسطًا من الطمأنينة والإستقرار. ويمثل النشاط الفني الوثبة الثالثة للفكر الإنساني، أننا بصدد تطور جديد، غير أنه ليس بتطور يسير في خط مستقيم، بل هو تطور تتخلله تغيرات فجائية، تطور يقفز من مستوى إلى مستوى جديد،

يعتمد على القديم ولكنه يتحرر منه لخلق صورة جديدة، فيه شيء من الصناعة ومن السحر ومن الدين ولكنه يتجاوز وظيفة كل منها لكي يقوم بوظيفة جديدة. فالإنسان الصانع والساحر والمتدين يحاول أن يصنع العالم وأن ينظمه، أما الإنسان الفنان فإنه يحاول أن يعبر خلال العالم عن نفسه. ولكنه لا يعبر عن العالم الذي تدركه خلال نشاطها التكيفي، هو تعبير عن نظرة جديدة، عن رؤية تجرد العالم من صفاته النفعية.

إن النظرة التكيفية تدرك الأشياء للإستيلاء عليها، لأكلها وتدميرها، للوقاية منها إذا كانت ضارة، فهي تبحث عن لذة عضوية وتحاول أن تتفادى الألم العضوي. أما النظرة الفنية فهي نقيض النظرة التكيفية النفعية، ولكن في كلتا النظر بين التكيفية والفنية نستخدم حواسنا. فالسؤال الذي يفرض نفسه علينا هو الآتي: هل لحواسنا وظيفة تكيفية وأخرى فنية أو إستطيقية جمالية؟

في هذا السؤال يكمن لب المشكلة، وللإجابة عنه سنشرع في إلقاء نظرة سريعة إلى تطور الحواس في الأنواع الحيوانية. إن حاسة اللمس هي التي ظهرت في بادئ الأمر، وكانت في أول الأمر منتشرة غير متمايزة الأعضاء والمواضع، وليست الحواس الأخرى سوى تخصص لحاسة اللمس. فالذوق تخصص غشاء اللسان للتنبه بمنبهات كيميائية، وكذلك الشم ليس سوى تخصص غشاء الأنف للتأثر بمنبهات كيميائية أيضًا والصلة وثيقة جداً بين حاستي الذوق والشم. أما العين فهي تخصص يقع على الجلد لتركيز الضوء وكانت الأذن في بادئ الأمر عضواً يقوم بإستقبال الإهتزازات وبإثارة الإستجابات الخاصة بتوازن جسم الحي وان وأوضاعه المختلفة.

واللمس والذوق حاستان للتنبيه بإلتماس، فلا بد من أن يلمس المنبه سطح الجلد أو الغشاء ويضغط عليه لكي يحدث التنبيه الحسي. وفي الشم قد يكون الجسم الفائح بعيداً ولكن أجزاء منه لطيفة جداً تنفصل عنه وتصل إلى غشاء الأنف لتنبهه. أما في البصر والسمع فلا بد من وسيط بين المنبه وعضو الإحساس، فهما حاستان تدركان عن بعد ولذلك فأن قيمتهما التكيفية تفوق بكثير قيمة الحواس الأخرى لأنهما تسمحان للكائن الحي بالإستعداد والتوقع، وهما مفيدتان جداً في حالة الدفاع..

إن اللمس والذوق والشم مفيدة أيضًا في حالة الدفاع غير أن المسافة بين المنبه والجسم صغيرة بحيث لا تسمح بإتخاذ الإحتياطات مقدمًا، ولا تزداد فائدتها التكيفية إلا بمعونة العين أو الأذن، ثم أنها من خصائص الأعضاء التي من عملها الإستيلاء على الشيء، والإستيلاء على الشيء الملائم للجسم مصحوب دائمًا بلذة، فهي أذن حواس مشحون نشاطها بشحنة وجدانية كبيرة.

أما حاستا السمع والبصر فهما في الأصل مجردتان عن هذه الشحنة الوجدانية التي تصاحب تنشيط حواس الإستيلاء.

ومما هو جدير بالملاحظة أن حواس اللمس والذوق والشم لم تؤد إلى خلق فنون خاصة بها، في حين أن الفنون الجميلة هي فنون سمعية وبصرية. فالإرتقاء من المستوى النفعي إلى المستوى الإستطيقي الجمالي لم يتم إلا في مجالي السمع والبصر. إن اللذة العضوية تستغرق نشاط اللمس والذوق والشم، وعندئذٍ يؤدي الإشباع إلى إغلاق دائرة النشاط. أما إرتقاء السمع

والبصر إلى المستوى الإستطيقي فالدليل عليه قيام الفنون الجميلة. واللذة هنا ليست عضوية بحتة، هي لذة فنية نتيجة التجرد من النزعة النفعية. ولهذا السبب تكون الأذن والعين في حاجة إلى تربية خاصة لكي تفهما لغة الفن، بل لكي نتعلم أولًا هذه اللغة. ومما هو جدير بالملاحظة أن تهذيب الأذن من الناحية الإستطيقية أسهل من تهذيب العين، على الرغم من أن الإنسان عادة قد يعترف بعجزه عن فهم بعض ألوان الموسيقى البحتة، ولكنه لا يقبل أبداً أن يعترف بجهله في ميدان الفنون التشكيلية فهو يبادر دائمًا إلى إبداء رأيه سواء بالإستحسان أو بالإستنكار.

ويرجع سبب هذا الإختلاف إلى أن عناصر لغة الموسيقي ليست مستمدة من الطبيعة، فالطبيعة لا تحوي إلا الضوضاء، أما الأصوات الموسيقية والألحان والتأليفات الصوتية فهي من عمل التجريد والخلق، هي مجردة منذ البداية من الطابع النفعي وتتميز إلى درجة قصوى بطابع الإختيار والإبتكار، فإن سلم الموسيقى مصطنع وموضوع وضعًا. ثم أن تركيب قوقعة الأذن من الناحية التشريحية يهيئها للإستجابة للإيقاع والألحان..

أما لغة التصوير فإنها لا تختلف عن لغة الطبيعة، فالأشياء تبدو ملونة وذات أشكال وأحجام، والعنصر الذي يحتاج إلى التجريد هو الخط مع أن الطبيعة قد توحي به بسهولة. فالعين إذن أكثر إلتصاقًا بالخصائص الحسية للطبيعة من الأذن، فعليها إذن لكي تسمو فوق مستوى التكيف النفعي أن تبذل مجهوداً أكبر. فهى تستعير من الطبيعة مباشرة لغة الألوان والأشكال ولكن لا بد من خلع دلالة جديدة على عناصر هذه اللغة الطبيعية.

ويمكن تلخيص الفرق بين الموقف النفعي والموقف الفني بأن نقول أن في الأول: لون الشيء يدلنا على الشيء، أما في الثاني فليس الشيء سوى وسيلة لمعرفة اللون.

والفن الحديث، على الرغم من بعض الإنحرافات التي تظهر من حين إلى آخر، ليس سوى محاولة جريئة لتخليص لغة التصوير من الشوائب النفعية وذلك ضمانًا لاستقلاله كفن –بحيث لا يحاكي النحت– إعتماداً على تحليل الإحساس البصري والتعبير عن هذا الإحساس بواسطة قيم شكلية ولونية. فاللوحة دلالتها تشكيلية لا موضوعية. إن الموضوع أو الشيء الخارجي هو مجرد سند أو وسيلة وقد يكون عقبة في نظر الفنان.

والفن التجريدي المعاصر هو المرحلة الأخيرة التي وصل إليها التصوير في محاولته خلق لغة خاصة به، لغة تتكون من نسب بين الأشكال والخطوط والألوان كما أن الموسيقى تتكون من نسب وعلاقات صوتية. فمن أراد أن يفهم لغة الفن الحديث فعليه أولًا أن يتعلم أصولها..

مشكلة الإبداع الفني

في دراستنا لسيكولوجية النشاط الفني آثرنا أن نرسم أولًا الخطوط الرئيسية للإطار الإجتماعي والثقافي الذي يحيط بإنتاج الفنانين، وقد رأينا أن كل عصر من العصور الكبرى التي تقتسم تاريخ الفنون الجميلة يمتاز بأسلوبه الخاص وأن المحك الرئيسي الذي يسمح بالربط بين الأساليب الفنية المختلفة هو ما سميناه بالتكافؤات الشكلية. وعلينا الآن أن نتجه من هذا الإطار العام نحو النقط المركزية التي تملأ هذا الإطار والتي تكون مضمونة مع ما يمتاز به هذا المضمون من تنويعات خاصة ناشئة عن الطابع الشخصي لكل واحد من الفنانين المبدعين.

وأول مشكلة تثار أمامنا ونحن نتجه من الإطار إلى مضمونه: مشكلة الإبداع الفني. هل الفنان مجرد صدى لعصره؟ هل هو بمثابة المرآة التي تعكس بطريق سلبية الأشعة التي تسقط عليها؟ هل المجتمع هو وحده مصدر الوحي، وعبقرية الفنان المبدع ليست سوى أداة خلقتها الأقدار؟ هل هناك بجانب هذه المحصلة الناشئة عن التفاعل العشوائي بين عوامل الوراثة وعوامل البيئة عامل شخصي ينتمي إلى عالم الفكر والحرية يقوم بإستغلال ما تقدمه الصدفة البحتة؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقربنا من حل الطرف الاول من المشكلة وهو الإبداع بوجه عام، وهناك طائفة أخرى من الأسئلة يثيرها الطرف الثاني وهو الفن وطبيعته..

هل يكفي أن يتألم الإنسان وأن يصرخ من الألم لكي تتحول صرخته إلى شعر أو إلى لحن موسيقى؟ هل يكفي أن يلعب الطفل بالخطوط والألوان لكي يتحول هذا اللعب إلى لوحة فنية؟ هل كل تعبير وإن كان صادقًا تعبير فني؟ وهل كل صياغة وإن كانت محكمة من شأنها أن تثير الأحاسيس الجمالية؟

من الواضح أن الإجابة عن هذه الاسئلة ستكون بالنفي، إذ أن كل عامل من هذه العوامل لا يكفي لكي يخلع على العمل صفة الفن. وربما إذا ألفنا بين هذه العوامل كلها –أي بين الإنفعال والعاطفة، واللعب والتلقائية، وصدق التعبير وطرافته، وأخيراً الصنعة المحكمة والتمرين الموجه– نكون قد حققنا الشروط الأساسية التي تكفل فنية العمل وجماله. ولكن ألا يوجد عامل أولي جوهري لا يمكن أن يتم دونه هذا التأليف؟ وهذا السؤال الأخير يعود بنا إلى الطرف الأول من المشكلة التي نحن بصددها ويضطرنا إلى أن ننظر بشيء من التعمق في عملية الإبداع في حد ذاتها..

هل يمكن أن يتم الإبداع صدفة وإتفاقًا، ودون أن يكون هناك توجيه ما، وإحساس –ولو خفي غامض– بالهدف؟ قد يكون ذلك ولكن المحاولة العشوائية التي تنجح مرة تقتضي ملايين المحاولات الفاشلة، وإحتمال تحقيق المحاولة الناجحة مرة ثانية إحتمال ضئيل جداً لأن مبدأ النجاح يظل مجهولًا

فالإبداع يقتضي بالضرورة نشاط العقل وهو في الواقع أعلى الوظائف العقلية وأكثرها تعقيداً.

وقد أجرى علماء النفس در اسية عملية الإبداع أو الخلق تحت إسم المخيلة المبدعة، وهم يميزون بين نوعين من التخيل، التخيل الإسترجاعي وهو تمثل صور المحسوسات في الذهن، والتخيل التأليفي أو الإبداعي الذي ينظم صدور المحسوسات في تركيبات جديدة.

والتخيل الإسترجاعي ليس في الواقع إلا عملية تذكر الصور المحسوسة دون تحديد نشأة هذه الصور في الزمان والمكان ودون إرجاعها إلى خبرتنا الماضية، أما التخيل الإبداعي فإنه يقتضي عملية تفكيك التركيبات القديمة وإختيار بعض العناصر من هنا ومن هناك والتأليف بينها في تركيبة جديدة، بعد تغيير القيمة الوظيفية للعناصر المفككة بحيث تكتسب التركيبة الجديدة صفة الإبداع أو الإبتكار.

ويعترض على هذا الرأي بأن النشاط العقلي ليس محصوراً في دائرة الصور الذهنية، وأن هناك معاني وأفكاراً لا يتمثلها الذهن في شكل صور ذهنية حسية، وأن الإبداع يتناول هذه المعاني والأفكار المجردة دون الإعتماد دائمًا على الصور الحسية، وأنه يمكن أن نفكر دون أن نستخدم الألفاظ اللغوية أو الصور الذهنية المحسوسة، ولا يتحتم أن يكون مضمون التفكير شعوريًا في جميع أنحائه، بل هناك جوانب لا شعورية، لا يدرك الشعور سوى نتيجة هذه العمليات اللاشعورية. ثم أن لغة الرياضة والفلسفة والعلم مليئة بهذه المفاهيم المجردة التي إبتكرها التفكير والتي لا

يمكن دائمًا تحويلها إلا إلى صور محسوسة.

وعلى ذلك يجب التمييز بين الإبداع من حيث هو وظيفة عقلية فكرية بحتة وبين القدرة على تكوين الصور الذهنية وعلى تمثل الأفكار أو الأشياء بطريقة عينية مجسمة وهذه القدرة الأخيرة تتفاوت درجتها تبعًا للأفراد، وهى تميز الفنانين بصفة خاصة، غير أن الفنان نفسه لا يقتصر إبداعه على عالم الصور بل يتناول أيضًا المعاني والأفكار المجردة. فهو لا يتخيل دائمًا بل في إمكانه أن يبدع دون أن يتخيل والأدلة على ذلك كثيرة جداً، فالشاعر أو الأديب لا يعيش فقط في عالم الصور الحسية والألفاظ والمصور لا يقصر نشاطه في دائرة الخطوط والألوان والأضواء والظلال. والموسيقي عندما يرتقي بفنه إلى مستوى الموسيقى البحتة غير التعبيرية –لا يستلهم فقط عالم الأصوات والأنغام. فهناك قبل أن تتزاحم الألفاظ لدى الأديب، وقبل أن تتعانق الخطوط وتتجاوب الألوان لدى المصور، وقبل أن تنسجم الأصوات وتتنوع الألحان لدى الموسيقي، نشاط عقلي يدور خلف عالم الصور، تنبض في ثناياه حركات الإبداع، وذلك مهما يكن هذا النشاط غامضًا ومهما تكن هذه الحركات الإبداعية خفية.

وما هو هذا النشاط العقلي الذي يكمن في قلب حركة الإبداع؟ هل هو شيء آخر غير النشاط العقلي الذي يوجه السلوك الذكي؟ يبدو لأول وهلة أن الإبداع والذكاء شيء واحد. ألم يعرف الذكاء بأنه القدرة على إبتكار الحل عندما تواجه الكائن الحي مشكلة ما؟ أو بأنه القدرة على التكيف في المواقف الجديدة؟ ولكن هناك تعريفات أخرى للذكاء تختلف عن السابقة وإن كانت قريبة منها بوجه من الوجوه. أليس الذكاء هو أيضًا

القدرة على الفهم، وعلى إدراك العلاقات والمتعلقات، وعلى التجديد والتعميم، وعلى إدراك العلاقة بين الوسيلة والهدف؟

إن كل هذه التعريفات صحيحة ولا يدل تعددها إلا على عمق مشكلة الإبداع وتشعبها، فليست كل المشكلات سواء. فهناك المشكلة التي تواجه الشخص من الخارج وتفرض نفسها عليه فرضًا وفي هذه الحالة يكون الموقف موقف فهم وإدراك للعلاقات وإعادة بناء معطيات المشكلة، وهناك المشكلة التي تنبع من داخل الشخص، وكدنا نقول المشكلة التي يبتدعها الشخص لكي يمنح نفسه متعة حلها، وفي هذه الحالة يصبح المبدع بصدد بناء المشكلة وبناء حلها، وذلك إبتداءً من معطيات ناقصة غامضة، وعلى الرغم من العقبات والفجوات التي تعترض سبيله. وإذا كان يحق لنا أن نمنح الذكي قدراً من القدرة على الإبداع، فإن هذه القدرة تصل إلى ذروتها لدى العبقري –والعبقري هو المبدع الحق.

قد يبدو هذا التمييز تعسفيًا بعض الشيء، وربما يمكن أن نخفف من هذا التعسف بالقول بوجود مستويات مختلفة لملء الفجوة التي أحدثناها بين مجرد الفهم والإبداع الخلاق. ففي المستوى الأدنى نجد الفهم المحصور في مشكلة خاصة دون القدرة على تعميم مبدأ الحل. ثم تزداد هذه القدرة على التعميم كما تزداد عملية التعقل عمقًا حتى نصل إلى نوع من التعقل يمتاز بقدر كبير من الإشعاع والتعمق بحيث يمكن إدراك أوجه الشبه بين مشكلات تبدو لأول وهلة مختلفة فيما بينها تمام الإختلاف. والعبقري هو وحده الذي يتمتع بمثل هذه القدرة الفائقة، ولهذا السبب نجد أن كبار العباقرة برزوا في عدة ميادين في آن واحد أمثال ديكارت وليبنن من بين

الفلاسفة وجوتيه من بين الأدباء، وميكيل أنجلو، وليوناردو دافنشي من بين رجال الفن، فكانت لكل هؤلاء جولات ناجحة في ميادين أخرى غير ميدانهم الخاص.

رأينا أن العامل المشترك بين المستويات التي تربط بين مجرد الفهم والإبداع الخلاق هو درجة تعميم المبدأ الذي يقوم عليه الحل وعملية التعميم تقتضي أولًا التجريد الذي يعزل الصفة التي ستعمم على أساس إشتراكها في الأشياء المتشابهة. ولا يتحتم أن تتم عملية التجريد في المستوى الشعوري التأملي، فهناك ما يشبه عملية التجريد في سلوك الحيوانات والأطفال الصغار في مواقف حل المشكلات العملية، وتكون حينئذ بصدد ما يعرف بالذكاء العملي في مقابل الذكاء النظري أو التأملي. ففي مجال الذكاء العملي يتناول النشاط الأشياء المجسمة ولا يمكن تفسير السلوك الذكي في المجال العملي إلا إذا إفترضنا وراء النشاط الحركي نشاطًا إدراكيًا بتناول العلاقات التي يمكن أن تقوم بين أجزاء الموقف، وهذا النشاط الإدراكي هو من قبيل التجريد ولكنه تجريد تلقائي.

أما في مجال الذكاء النظري أو التأملي فقد يقل الجانب الحركي ويكاد النشاط ينحصر في مجال الذهن، فيتناول بدلًا من الأشياء ما يرمز إليها من معان وأفكار، وتكون حينئذ بصدد تجريد تأملي شعوري. ولكن حتى في مجال الذكاء النظري، بل في مجال الإبداع الفكري، لا ينعدم التجريد التلقائي. وما يقال عن التجريد في شكليه: التلقائي والتأملي، يقال أيضًا عن التعميم.

فتجد أن عملية حل المشكلات سواء أكانت عملية أم نظرية، وكذلك عملية الإبداع عند مستوياتها العليا لا تتم بفضل النشاط الإدراكي أو العقلي دون أن يبعث هذا النشاط ويغذيه دافع من الدوافع، ودون أن يكون مصحوبًا بشحنة وجدانية تزداد أو تنقص أو تتلون بشتى الألوان تبعًا لدرجة إشباع الدافع أو إحباطه.

والدافع الأساسي لدى الحيوانات والأطفال الصغار محصور في دائرة الحاجات العضوية والحيوية المباشرة. وبمجرد إشباع الدافع تغلق دائرة النشاط ويعود الكائن الحي إلى حالة من التوازن والإستقرار حتى يبعث الدافع من جديد. والصفات المدركة في هذه المواقف الحيوية الأولية هي صفات وظيفية، أي هذه الصفات التي تكون لها قيمة مباشرة بالنسبة إلى إشباع الدافع أي الصفات من حيث فائدتها أو ضررها. فالقيمة الوظيفية لا تعدو أن تكون قيمة نفعية. وتنطبق هذه الحقائق على جوانب كثيرة من سلوك الأطفال والراشدين عندما يدور نشاطهم الحركي أو الذهني في مجال الدوافع البيولوجية. ولكن ما يميز الإنسان عن الحيوان هو أن الأول مدفوع أيضًا برغبته في المعرفة وفي تركيز خبراته من حين إلى آخر في مجال الشعور، نعم أن المعرفة قد تصبح بدورها وسيلة من وسائل تحقيق الدوافع البيولوجية ولكن هذا لا يمنع أن تصبح غاية لذاتها وأن يحاول الإنسان أن يعرف وأن يكشف عن الحقائق وأن يبتدع دون أن يربط بين نشاطه وبين غرض نفعي. ليس معنى هذا أن الإكتشافات العلمية لم تحفزها أبداً مشكلات عملية حيوية، ولكن هناك بجانب الإعتبارات النفعية حافزاً أصيلًا ينبع من أعماق الشخصية الإنسانية يدفع الإنسان إلى أن يخلق

لمجرد متعة الخلق، كأن الخلق أمر ضروري لا يمكن تجنبه.

وإذا كان التجريد التلقائي هو الخطوة الأولى في الطريق المؤدي إلى الفهم أو إلى الإبداع فهل يوجد مثل هذا التجريد لدى الأديب أو الفنان وما هو الطابع الخاص الذي يميز عملية التجريد في ميدان الإبداع الفني. ننتقل بهذا السؤال إلى الشطر الثاني من المشكلة التي نحن بصددها وهو طبيعة الفن ولا يتسع المقام التفصيل القول في هذا الموضوع وسنكتفي هنا بذكر أهم النقط. أنه من البديهي أن العمل الفني ليس مجرد محاكاة للواقع وليس مجرد مهارة صناعية لتكرار العمل نفسه. وإذا كان الفنان يستند من جهة إلى العالم الواقعي وإلى الطبيعة غير أنه من جهة أخرى يقوم بتشكيل المعطيات الأولى التي يقدمها له الواقع وفقًا لرؤية شخصية فيطبعها بأسلوبه ويعود هذا الأسلوب بدوره بشكل الواقع أي يجعل متذوق الفن يرى الواقع خلال أسلوب الفنان.

فالفنان يقوم بعملية تجريد ولكن الصفات المجردة والجوانب المعزولة في رؤيته ليست لها قيمة وظيفية نفعية. فالتجريد التلقائي الذي يكمن وراء نظرة الفنان إلى الواقع هو تجريد عاطفي يتناول القيم الإستطيقية، أي التي يعتبرها في نظره قيمًا جمالية، وهي القيم التي تكون لغة فنه الخاصة، الأصوات والإيقاع والأشكال وما يقوم بينها من تجاوب وإنسجام أو من تقابل وتنافر..

فالدافع هنا ليس دافعًا عضويًا بيولوجيًا، كما أنه ليس دافعًا معرفيًا بحتًا، بل هو الدافع إلى الخلق في مجال خاص، هو المجال الإستطيقي،

يختلف جوهريًا عن المجال النفعي كما أنه يختلف عن المجال الفكري الإستدلالي. فالفنان لا يرمي إلى إثبات شيء أو نفي شيء، لا يرمي إلى الإقتناع أو الدعاية، وليس فنه وسيلة من وسائل العيش بل هو يعيش لفنه. ولكن على الرغم من كل هذا قد يرى المتذوق أو المشاهد أن للعمل الفني دلالة أخرى غير دلالته الفنية، كما أنه قد يحدث أن يعيش الفنان من فنه، غير أن كل هذه الإعتبارات عرضية ثانوية لا تفسر جوهر العمل الفني من حيث هو عمل إبداعي. أما إذا طغت هذه الإعتبارات العرضية فعندئذ تكون جذوة الإبداع الفني قد خبت وإنطفأت..

سيكولوجية النشاط الفني

أن الدراسات السيكولوجية التي تتناول إرتقاء الحياة النفسية المعقدة المتكاملة بينت لنا أن حركة التطور لا تتخذ أبداً شكل الخط المستقيم بل هي تسير وفقًا للشكل الحلزوني الذي يجمع في آن واحد بين الحركة الدائرية والحركة الصاعدة، وقد أطلقنا على هذه الحركة المركبة إسم الحركة الدائرية اللولبية. أي أن التطور لكي يفيد في الوقت نفسه معنى التقدم، لا يسير تبعًا لحركة دائرية مغلقة وإلا إنتابه التكرار الممل والجمود، وهذا التكرار ينذر حتمًا بالنكوص والتدهور. وما يقال عن تطور الحياة النفسية يقال أيضًا عن تطور الحياة الإجتماعية بشتى وجوهها. فإن الأشكال الجديدة للثقافة والحضارة لا تظهر بصورة فورية ولا تقضي قضاءً تامًا على الأشكال القديمة بل تتمثل من هذه الأشكال القديمة ما هو جدير بالبقاء وتعيد تنظيمه داخل الإطار الجديد. فقد يبعث من جديد إتجاه كان سائداً في أحد العصور السابقة، ولكن بعد إثرائه وإدماجه في التيارات المستحدثة.

وفيما يختص بتطور الفنون الجميلة وتطور أساليبها فقد ذهب بعض مؤرخي الفن إلى أن هذا التطور يسير أيضًا وفقًا للحركة الدائرة اللولبية وأن هذه الحركة تمر بثلاثة أطوار وأن كل طور يتميز بأسلوب معين وفقًا لترتيب واحد: الأسلوب البدائي، الأسلوب الكلاسيكي، الأسلوب

الباروكي «Baroque»[٣] أو الرومنتيكي بل ذهب بعضهم إلى أن كل أسلوب فني من الأساليب الفرعية سواء في العمارة أو التصوير يمر بهذه الأطوار الثلاثة. فالطور الأول يمثل مرحلة التجارب التي تحاول فيها الأشكال البحث عن الوسائل التعبيرية الملائمة لها. وفي الطور الكلاسيكي يتم تثبيت الأسلوب الذي يحقق أعلى درجة من التوافق بين العناصر البنائية والعناصر الزخرفية. أما في الطور الثالث المعروف بالباروكي تتحرر العناصر الزخرفية من النظام الذي كانت خاضعة له وتأخذ تنمو وتتكاثر لذاتها إلى حد الطغيان على العناصر البنائية.

ومهما يكن من صحة هذا القانون وثباته فإن الأمر الذي لا يحتمل الشك هو أن الأساليب الفنية تتطور وتتغير كما تتطور الأذواق وتتغير، سواء إتخذ هذا التطور شكلًا دائريًا ثلاثي الأطوار أو شكل الترجح بين قطبين متقابلين مثل الكلاسيكية والرومنتيكية أو العقل والعاطفة. ونجد خلال هذا التطور أن هناك في كل عصر من العصور فنًا يتزعم بقية الفنون فيخضعها لمقتضيات أسلوبه الخاص بحيث يتم التجاوب بينها جميعًا بفضل هذه التكافؤات الشكلية التي سبقت الإشارة إليها.

نجد في القرون الوسطى، أي ما بين القرن الحادي عشر وأواخر القرن الخامس عشر، إن فن المعمار هو الذي يفرض سلطانه على النحت والتصوير، وأن هذه الفنون الثلاثة تخضع بدورها لسلطان الدين. وليست مهمة النحت والتصوير مهمة زخرفية بقدر ما هي مهمة تعليمية: تعليم

(٣) من إسم المصور الإيطالي باروتش Barroci ١٥٢٦- ١٦١٢ الذي جعل العنصر اللون المرتبة الأولى من العناصر التشكيلية الأخرى.

الشعب الذي لم يكن يعرف القراءة أصول الدين وإطلاعه على أهم الأحداث التي مرت بها الكنيسة منذ نشأتها. وكانت التماثيل المنحوتة جزءًا لا يتجزأ من البناء فهي مندمجة فيه وخاضعة للإطار المحدد لها. وكذلك كان الغرض من التصوير تغطية مسطحات الجدران بالرسومات الملونة. وتلك هي الوظيفة الأصلية للتصوير كما فهمه تمامًا قدماء المصريين ومصورو اليونان والرومان. فلم يبدأ النحت والتصوير يتحرران تدريجًا إلا أبان عهد النهضة، ثم أخذت هذه الحركة تنمو وتتضح منذ هذا العهد حتى يومنا هذا.

وتتميز الحركة الفنية في عهد النهضة بالعودة إلى نماذج الفن القديم، الذي كان يتصف بالنزعة العقلية وبالتوازن والإنسجام. وكان أرقى نموذج للجمال الفني في نظر الإيطاليين في القرن الخامس عشر هو النحت اليوناني القديم الذي وصل إلى ذروته في تماثيل فيدياس **Phidias** وبوليكليت **Polyclete** وبراكسيتيل **Prapitele** وخضع التصوير للرؤية النحتية وكان مصورو عصر النهضة يعتبرون التجسيم والبروز وتمثيل البعد الثالث وإظهار القيم اللمسية من الصفات التشكيلية الأساسية.

وعندما نقارن بين العصور الوسطى وعصر النهضة من حيث الجو الفكري الذي كان يحيط بنشاط الإنسان نلاحظ أن الجو الفكري في العصور الوسطى كان جواً دينيًا مقدسًا يسمو بنظرة الإنسان نحو السماء. وهذا الجو المقدس يفرض مبادئه على اللوحة التي يرسمها المصور: فالمنظور هنا فكري لا بصري، وما يعين حجم الأشكال ليس بعدها عن عين الرائي بل مرتبة أصحابها دينيًا وإجتماعيًا: فالملك مثلًا، حتى وإن كان في مؤخرة

الصورة يجب أن يصور أكبر من النبلاء، وهؤلاء أكبر من عامة الشعب.

أما في النهضة فإن العودة إلى فلسفة القدماء وأدبهم، وتغلب النزعة الفردية الدنيوية على النزعة الجماعية الدينية أدت إلى تغلب الواقعية على المثالية وإلى تطبيق مبادىء المنظور البصري في لوحات الفنانين، وذلك بتنظيم الخطوط وتنغيم القيم اللونية بحيث تعطي الإحساس بالبعد الثالث مما يزيد من الإنطباع الواقعي المجسم. فيمكن القول إذن أن منظور فناني عصر النهضة والعصور التي إقتفت أثره يمثل في عالم الفنون التشكيلية تصوراً فلسفيًا وإجتماعيًا جديداً تغلب عليه النزعة الإنسانية الدنيوية.

غير أن هذا الأسلوب الفني المقتبس من القدماء والمعروف بالأسلوب الكلاسيكي قد مر بالمراحل الثلاث التي سبق ذكرها: مرحلة بدائية تجريبية ثم مرحلة الكمال والإتزان، وأخيراً مرحلة الأسلوب الباروكي. ويمكن أن نلمس هنا تأثير الإطار الفكري والثقافي في هذا التطور وفي الصراع الذي قام بين الإتجاهات المختلفة قبل إنتصار إتجاه واحد على الإتجاهات الأخرى. ولكن يجب أن نذكر أيضًا تأثير القوميات المختلفة في تشكيل صور هذا الصراع، فقد أدت مثلًا حركة الإصلاح الديني من جهة، وسيطرة عرش أسبانيا الكاثوليكية من جهة أخرى إلى بعث الإيمان والعاطفة الدينية، غير أن هذا الإيمان كان وثابًا مجاهداً في عصر مزقته الحروب الدينية، فتأثر التصور التشكيلي في العمارة والنحت والتصوير بهذا الحماس الديناميكي فظهر الأسلوب الباروكي في الفن المعماري لدى برنيني **Bernini**، وبوروميني **Borromini** وفي التصوير لدى تنتوريه **Tintoret** وروبنس **Raibens** والجريكو**Le Greco** وفي الفن المسرحي الأسباني لدى

لوبيه دي فيجا **Lope de Vega** وبدرو كلدرون **Pedro Calderon** ويتميز الأسلوب الباروكي، في الواقع، بأنه مسرحي حيث تحل الحركة محل السكون والخطوط المنحنية المتعرجة محل الخطوط المستقيمة الهادئة، وتغطي العناصر الزخرفية على العناصر التشكيلية المتزنة وتبدو الشخصيات في اللوحة أو في المجموعة المنحوتة كأنها تتحرك على المسرح.

ولكن هذه الحركة الزخرفية الجامعة أخذت تضعف في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وظهرت إتجاهات جديدة يمكن تلخيصها في عبارة واحدة: الفرار من جو التصنع والإفتعال والإلتجاء إلى جو أكثر أصالة وبراءة وسذاجة. فنجد أن الفنانين والأدباء يحولون نظرهم نحو آفاق جديدة، وترجع هذه الإتجاهات الجديدة إلى أربعة إتجاهات رئيسية: العودة إلى الماضي، تلبية نداء العاطفة، الإلتجاء إلى أحضان الطبيعة، وأخيرًا الإنجذاب نحو عالم الغيبيات وخوارق الطبيعة. وتتمثل العودة إلى الماضي في إتجاهين متعارضين: ماضي العصور القديمة اليونانية والرومانية من جهة، والقرون الوسطى، وخاصة عصر الفن الغوطى **Gothic** من جهة أخرى. وقام الصراع بين هاتين النزعتين فإنتصرت النزعة الأولى المعروفة، بالحركة الكلاسيكية الجديدة، في عهد الثورة الفرنسية حيث كان أبطال القدماء نماذج للشجاعة والشهامة والإخلاص وسائر الفضائل التي يجب أن يتصف بها المواطن الصالح. ثم إضطرت هذه الحركة إلى التقهقر أمام الحركة الرومنتيكية التي قادها الشعراء والموسيقيون في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ومما ساعد على تدعيم الرومنتيكية العودة إلى الطبيعة وتمجيد العاطفة وتغليبها على النزعة العقلية الجافة وليس هذا الصراع سوى صورة

من صور المعركة التي تحتدم من حين إلى آخر بين أنصار القديم وأنصار الحديث..

والأديب الذي مجد العاطفة ومهد السبيل للحركة الرومنتيكية هو بصفة خاصة جان جاك روسو فبينما كان الفيلسوف ديكارت يقول في القرن السابع عشر: «أنا أفكر وإذن فأنا موجود»، نجد روسو يقول ما معناه: أنا أحس وأتألم وإذن فأنا موجود، إن ما يميز الإنسان عن الحيوان هو قدرته على البكاء، وأن معيار الطيبة والفضيلة هو كمية الدموع والقابلية الزائدة لسرعة التأثر والتألم. وسيتردد صدى هذه المعاني لدى الشاعر دى موسيه حينما يقول: دع قلبك يهتز ويضطرب إذ في ثناياه تكمن العبقرية! ولا يصل الإنسان إلى معرفة نفسية إلا بفضل الألم، فالألم هو المعلم الأول!

ونادى جان جاك روسو أيضًا بالعودة إلى أحضان الطبيعة وإلى الفطرة الطيبة وحذر من تصنع المجتمع ومفاتنه وعد المجتمع سبب الفساد والإنهيار الخلقي ولم يقتصر تأثير مذهب روسو على الأدب بل إمتد إلى التصوير فظهرت النزعة الأخلاقية الوعظية في لوحات جروز **Greuze** مثلًا، ومن جهة أخرى أخذت تحتل مناظر الطبيعة المكانة الأولى لدى بعض المصورين، خاصة في إنجلترا، حتى أصبحت اللوحات التي تصور منظراً طبيعيًا تنافس اللوحات الأسطورية والتاريخية.

وأخيرًا نجد في أواخر القرن الثامن عشر إزدياد الإهتمام بالغيبيات والسحر وبمظاهر التنويم المغناطيسي وبعالم الأرواح والشياطين. ويمكن

إرجاع الحركة السريالية في الشعر والفنون التشكيلية إلى أعمال الشاعر والرسام الإنجليزي وليم بليك **William Blake** وإلى مجموعة «النزوات» التي رسمها جويا.

ولكن على الرغم من جموح الحركة الرومنتيكية وإنطلاقها ما زالت الأشكال الفنية في الأدب والتصوير والموسيقى خاضعة في بنائها العام لنظام معين. وهذا واضح جداً في الشعر الرومنتيكي الذي كان في هذا العهد رائد الفنون. فلم يتحرر بعد من قواعد الشعر الكلاسيكي من حيث الشكل وإن كان أطلق العنان للعاطفة والخيال، كما أنه لم يسرف في الإلهام والرمزية. ويمكن أن تقرر أن منذ القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر كانت التغييرات الشكلية والأسلوبية الفنية تترجح بين الكلاسيكية والباروكية داخل الإطار الفكري الموروث من عهد النهضة، وإن الفن الذي كان رائد الموكب في العصور الوسطى هو العمارة، ثم تلاه النحت في عصر النهضة، ثم المسرح في الحركة البازوكية وأخيرًا الشعر في العهد الرومنتيكي.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين أخذت الأشكال التقليدية في الفكر والفن تتفكك تدريجًا لتحل محلها تصورات جديدة وإتجاهات ثورية، ووصلت هذه الحركة الإنقلابية إلى ذروتها في القرن العشرين في الفترة بين الحرب العالمية الأولى والثانية. ومما هوجدير بالملاحظة أن هذا الإنقلاب لم يكن محصورًا في مجالات الفن والشعر والنظريات الفلسفية والسياسية بل حدث أيضًا في نطاق العلم. وكان الهجوم الأول موجهًا ضد علم الطبيعة التقليدي القائم على نظرية نيوتن في الميكانيكا، بل ضد العلوم الرياضية،

ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر بدأ بعض علماء الرياضة يدركون الأسس التقليدية الراسخة لهندسة أوكليدس ويشكون في الصفة الضرورية المسلمات، بل للبديهيات التي كانت تعد الثمرة اليقينية لمبادئ العقل البشري ونشاطه. فحدث في مجال تصورنا لطبيعة العقل ما إعترى تصورنا لطبيعة العالم في عصر النهضة عندما حارب جاليليو تصور القدماء للعالم بأنه محدود متناه وقال بفكرة اللا متناهي. فبعد توسيع آفاق العالم إمتدت بدورها آفاق العقل وإقترب معنى الإبتكار أو الإبداع من دلالته المطلقة. ثم جاء دور ميكانيكا نيوتن لتتلقى الضربات التي وجهتها إليها نظرية النسبية، تلك النظرية التي مهدت السبيل لتفجير الذرة مما أتاح لإنسان القرن العشرين غزو الفضاء محققًا بذلك في عالم الواقع ما تنبأ به جاليليو في عالم النظر والتأمل.

ولهذا التطور السريع الشامل لتصورنا للعالم وللعقل البشري أثره البليغ في عالم الفنون الجميلة وفي نظريات الإبداع الفني والنقد الفني. ولابد من أن نشير هنا إلى نظرية فرويد في التحليل النفسي، فكما أن الإنقلاب في التفكير العلمي أدى إلى توسيع آفاق العقل نحو الخارج فإن التحليل النفسي أدى إلى تعميق العقل ومد حدوده إلى عالم اللاشعور، وهذا التفجير في جوهر العقل يناظره تفجير جوهر الذرة فإنتقلت البحوث العلمية من الشعور إلى اللاشعورية في ميدان علم النفس كما أن الحتمية في علم الطبيعة إنتقلت من مجال الجزيئات -لا الجزئيات- إلى مجال ما تحت الذرة فزادت صفتها الإجتماعية مما دفع بعض المفكرين إلى منح الجسيمات التي تتحرك في مجال الذرة قسطًا من الحرية!

وكما أن الحركة العلمية في العلوم الطبيعية وفي علم النفس كادت تصل إلى أقصى حدود التحليل نجد أن الفنانين بدورهم ورجال الفلسفة والأدب يقومون بتحليل جميع إمكانيات إنسان هذا العصر وبتمجيد الحرية المطلقة والفردية المستقلة، وهذا يفسر لنا هذا العدد الضخم من المدارس الأدبية والفنية التي تكاد تشبه في تكاثرها تكاثر الأعشاب البرية كما أنه يساعدنا على فهم تطور معايير النقد الفني، من معيار التشابه إلى المعايير الأيديولوجية والتاريخية حتى أصبح المعيار السائد اليوم هو مجرد قدرة الفنان والأديب على الإبداع وعلى إثبات شخصيته وفرديته خلال هذه القدرة الإبداعية.

والآن ألا يحق لنا بعد هذه المرحلة التحليلية أن نتوقع في المستقبل القريب حركة تركيبية تأليفية تحول النشاط الفني من الإتجاه الفردي إلى الإتجاه الجماعي؟ يبدو أن هذا التحول هو الطابع الذي سيسود الإنتاج الفني في السنوات المقبلة وذلك للأسباب الآتية:

إن عصرنا يتميز من الوجهة الإجتماعية والسياسية بإرتفاع مستوى الحياة وبتحقيق قدر كبير من المساواة بين الطبقات الإجتماعية وبتركيز سلطات التوجيه في الدولة والمنظمات الكبرى مما سيؤدي إلى زيادة التوحيد والتطابق الإجتماعي. وسيحد هذا التطور من الإتجاه الذاتي والفردي في الفن ويمهد السبيل للنشاط الفني الجماعي حيث سيحقق الفنان إزدهار شخصيته بفضل الإسهام في عمل فني مشترك.

وهناك تغيير خطير في سبيله إلى أن يؤثر في الأساليب الفنية وهو

تفكك الأبنية والأنظمة التقليدية التي كانت سائدة في الفنون التشكيلية وقد أخذ هذا التغيير يتضح في تصورنا الجديد للأبعاد المكانية وللفضاء. فالمحاولات التي تبذل الآن لغزو الفضاء ستؤدي حتمًا إلى أن يحل الفضاء الكوني محل الفضاء الأرضي، وستصبح الأساليب الفنية الراهنة عاجزة عن أن تعبر عن هذا الفضاء الكوني الذي يتميز بنوع من الحركة اللامتناهية أو بنوع من اللانهاية الديناميكية المتحركة. فلا بد أن يتطور فن العمارة بحيث لا تطغي واجهة البناء على ما يوجد خلفها من أجزاء، بل يجب أن تشترك الواجهة مع الأجزاء الداخلية في حركة واحدة، بنائية ووظيفية في آن واحد، وفي جو من الشفافية يسمح بتتبع أشكال هذه الحركة ومنحنياتها.

وكذلك لابد من أن يتطور التصوير من رؤيته القديمة التي كانت قائمة على النظر بالعين الواحدة إلى رؤية جديدة تتعدد فيها المنظورات وسيؤدي هذا التطور إلى الإقلال من شأن اللوحات الصغيرة التي سوف لا تتفق مع مقتضيات نظم الحياة الجماعية وما يقتضيه التصور الجديد للأبعاد المكانية الكونية، وسيدخل تصوير مثل هذه اللوحات الصغيرة في نطاق الفنون الصغرى، وسيحتل التصوير الحائطي مكانة عظمى وبهذا التحول يعود فن التصوير إلى وظيفته الأولى في خدمة المعمار وفي الوقت نفسه سنجد بعض الفنون التي كانت تنعت بالصغرى كالزجاج الملون المعشق، والتصوير بقطع الفسيفساء (موزيكو)، والخزف (سيراميك) تنتعش من جديد لتندمج بدورها في فن المعمار. وهكذا يبعث فن المعمار من جديد ليصبح رائد الفنون كما كان الحال في القرون الوسطى حيث كانت النزعة الجماعية هي النزعة السائدة في الإنتاج الفني.. ولهذا فإن العامل الأساسي في هذا

التطور الذي سيؤدي إلى التأليف بين الفنون التشكيلية هو إنتقال المجتمع من وضعه الراهن المطبوع بطابع الفردية إلى وضع المجتمع الإشتراكي التعاوني.

مدخل إلى الفن الحديث

إن الجدل حول قيمة الأعمال الفنية ينبعث عصرًا بعد عصر كلما ظهرت حركة جديدة تحاول الخروج على القيود والقواعد التي يفرضها الأسلوب الفني السائد. ففي أواخر القرن السابع عشر مثلًا قامت المعركة بين أنصار بوسان وأنصار روبنسن، تعتبر الفئة الأولى أن الخطوط والأشكال المغلقة المرسومة بدقة والتكوين المتزن الهادئ هي العناصر التي تعين قيمة اللوحة الفنية، أما الفئة الثانية فترى أن اللون والأشكال المفتوحة والتكوين المتحرك هي التي تضفي إلى اللوحة روعتها وشاعريتها. وإستمرت المعركة في القرن الثامن عشر وفاز أنصار اللون على أنصار الرسم وقامت الحركة الرومانتيكية في التصوير في النصف الأول من القرن التاسع عشر بعد أن هزمت مدرسة دافيد التي كانت تنادي بالعودة إلى الكلاسيكية..

غير أن النزعة الكلاسيكية أو بعبارة أخرى أن النزعة الأكاديمية ظلت قائمة على هامش الحركات الجديدة التي شاهدها القرن التاسع عشر، تشن من حين إلى آخر حملتها العدائية ضد كل محاولة للتجديد والإبتكار. ولم يفلت فنان واحد من كبار فناني هذا القرن –أمثال ديلاكروا وكورو ومانيه ومونيه وجوجان وفان جوخ وسيرا وسيزان –من نقد الأكاديميين اللاذع ومن تهكمهم الساخر..

فعندما عرض ديلاكروا لوحته المشهورة «مذبحة خيو» قيل عنها أنها مذبحة التصوير وأن ديلاكروا لا يرسم بالفرشاة بل بمكنسة سكري، وقد أتهم جوجان وسيزان أنهما يجهلان أصول الرسم والتصوير. وبينما كان نجم هؤلاء المجددين يزداد تألقًا في سماء الفن طوى النسيان أسماء المصورين الأكاديميين –أليس من المخجل أن يعترض أعضاء أكاديمية التصوير على قبول الحكومة الفرنسية الهبة التي قدمها أحد أنصار الإنطباعيين وكانت تحوي أكثر من خمسين لوحة لمونية وسزلي وبيسارو ورينوار، وأن يدعموا إعتراضهم بأكثر العبارات بذاءة وقحة، كالعبارات التي نسمعها اليوم عندما يتحدث بعضهم عن التكعيبية والسريالية والتجريدية. وكان يغدو الأمر هينًا لو إكتفى المستنكرون بالقول بعجزهم عن فهم هذه الحركات الجديدة، بل على العكس من ذلك فإنهم يطلقون أحكامهم الساخرة بكل يقين وإطمئنان ويطالبون بطرد أصحاب هذه الحركات من المدينة ونبذهم من المجتمع، تمامًا كما هاجم الأكاديميون أعمال المدرسة الإنطباعية في أواخر القرن التاسع عشر.

إن التاريخ يعيد نفسه: كل مجدد يجب أن يضطهد وجريمته الكبرى هي أنه يريد أن يثور على التقاليد البالية وأن يستبدل بالمألوف شيئًا غريبًا يعيد إلى حواسنا نضارتها وإلى قلوبنا هذه النبضات القوية الساحرة التي توقظنا من السبات العميق الذي يلجأ إليه عندما يعترينا التعب والخمول. فالطريق الممهد المقيد الذي ينحدر نحو أسفل أسهل مسلكًا من الطريق الوعر الذي يدعونا إلى تسلق الجبل حيث تشرق عند قمته أضواء الحياة والإبتكار..

ولكن لا بد أن تسير القافلة وأن تسير بسرعة لأن السرعة هي طابع

القرن العشرين، ولا بد أن تتسع الآفاق الضيقة التي كنا نعيش حدودها وأن ننظر إلى الوجود لا بالأبعاد الأرضية المألوفة، بل بأبعاد الفضاء الكوني لأن عصرنا هو عصر غزو الفضاء، ولا بد من أن نحطم القشور التي خنقت النبضات الوجدانية العميقة لأن عصرنا هو عصر غزو اللاشعور، ولا بد من أن نتجاوب مع القلق الذي تفخر موجاته من حين إلى آخر على قلوبنا اللاهفة وعقولنا الحاضرة، لأن عصرنا هو عصر التساؤل الأليم عن مصير الإنسانية، عن مصير كل واحد منا.

وليس الفن الحديث، مع ما يحويه من ثورة ومن مفارقات، سوى ترديد رمزي بلغته الخاصية لهذه السمات التي تطبع العصر الذي نحيا فيه، هو تعبير عن هذه المتناقضات التي تتنازع نفوسنا، الأمل واليأس، الإبتهاج والحزن، والرضا والإحباط، الحب والكراهية، والإستسلام والمقاومة. إن من يرفض الفن الحديث، جملة وتفصيلًا، ويواجهه مقطب الجبين، عابس الوجه وعلى شفتيه إبتسامة السخرية والتهكم، فإنه أقرب إلى الموتى منه إلى الأحياء.. لا ينتمي إلى عصره ما دام لا يتجاوب مع التيارات التي تطبع عصره. فقد تخالف عن القافلة وجلس على جانب الطريق يتحسر على الماضي، فحرم نفسه من متعة فهم الحاضر، بل حرم نفسه من متعة الماضي نفسه لأن دلالة الماضي ترى وتجدد في ضوء الحاضر..

فإذا أردنا أن نفهم الفن الحديث فلا بد من أن نضعه أولًا في إطاره التاريخي والثقافي، وأن ننظر إليه بمنظار القرن العشرين وأن نبحث عن الوسائل التي ستساعدنا على أن نألف الأساليب التشكيلية الجديدة وأن نتذوقها..

يجب أن نذكر بادئ ذي بدء أن الفن الحديث ليس له وجه واحد، بل عدة وجوه. وتتعدد هذه الوجوه في أكثر من مجال: مجال رؤية الفنان، أي نوع التفاعل الذي يحدث بينه وبين العالم المرئي، ثم مجال الوسائل والطرق المستخدمة في الصنعة الفنية، وأخيرًا مجال الدلالة التي يخلعها الفنان على عمله، أو الهدف الذي يرمي إليه..

وستؤدي هذه البحوث في المجالات المتعددة للنشاط الفني إلى الكشف عن معيار الحكم الملائم لكل حركة فنية جديدة. وأن التطور الذي أصاب الإنتاج الفني خلال العصور المتعاقبة لا بد وأن يصيب بدوره النقد الفني. فمن المحال أن يقف النقد الفني جامدًا عند مرحلة من مراحل التطور ويتمسك بمعيار واحد يدعي أنه المعيار الوحيد بينما تتغير الأوضاع الإجتماعية والأجواء الفكرية والثقافية وتزداد الإتصالات بين الحضارات المختلفة. فمن واجب النقد الفني أن يتابع بإخلاص وبقدر كبير من التعاطف والتجاوب الوجداني الحركات الفنية الجديدة وأن ينظر إليها كجزء لا يتجزأ من تطور الثقافة ومن تطور نظرة الإنسان إلى العالم وإلى نفسه، وأن يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الفن نفسه.

فهناك إذن عدة طرق تؤدي إلى فهم العمل الفني: أولًا تاريخ الفن الذي تتبع النشاط الفني من عصر إلى عصر وفي الحضارات المختلفة فيوضح التأثيرات التي يتلقاها الفن من النظم الإجتماعية والدينية والسياسية ويحاول الكشف عن القوانين التي قد تفسر تطور الأساليب الفنية. ثانيًا: سيكولوجية الفن وهي الدراسة التي تتناول بالتحليل عملية الإبداع الفني وصلتها بشخصية الفنان، كما أنها تحلل الخبرة الجمالية والمتعة

التي يحدثها العمل الفني لدى المتذوق. وفي ضوء بعض الحقائق التي إكتشفها التحليل النفسي ودراسة اللاشعور تحاول سيكولوجية الفن الربط بين الفنان والمتذوق من حيث قدرتهما على الإبداع وبالتالي على التجاوب العاطفي ثالثًا: النقد الفني الذي يبحث عن الأسس التي يقوم عليها الحكم الإستطيقي أو الجمالي، فيستعرض مختلف معايير الحكم من واقعية ومثالية وفكرية وفلسفية وسيكولوجية..

ولكن كل طريقة من هذه الطرق الثلاث لا تكفي وحدها لتفسير العمل الفني فلا بد من الربط بينها جميعًا ويجب أن يكون الرابط نوعيًا أي خاصًا بكل فن من الفنون. فلغة التصوير تختلف عن لغة النحت كما أنها تختلف عن لغة الموسيقى. فالأساس الأول الذي يجب أن تقوم عليه الدراسات التاريخية والسيكولوجية والنقدية هو تعلم اللغة الخاصة بكل فن، والإلمام بعناصرها وبالقواعد التي يجب أن يخضع لها تركيب هذه العناصر وتنظيمها داخل وحدة العمل الفني. فمن البديهي أن تذوق النصوص الأدبية يقتضي الإلمام بمفردات اللغة وبقواعد الصرف والنحو وبأصول البيان والبديع. وما يصدق على تذوق الأدب يصدق أيضًا على تذوق التصوير أو تذوق الموسيقى. غير أنه مما يثير الدهشة أن المرء قد يعترف بعجزه عن فهم قطعة من الموسيقى البحتة دون أن يصدر حكمًا عن قيمة هذه القطعة، ولكنه يدعي دائمًا لنفسه الحق بإصدار حكمه على اللوحات الفنية، فيستحسن اللوحات التي تمثل موضوعات مألوفة والتي يمكن ترجمة مضمونها إلى لغة الكلام والتحدث عنها كأنها سيناريو لإنشاء قصة أو إخراج مسرحية، في حين أن اللوحات غير المفهومة مباشرة والتي

لا تمثل أشياء مألوفة يستهجنها ويخرجها من دائرة الأعمال الفنية. ومعظم لوحات الفن الحديث من هذه الفئة الثانية التي لا تمثل موضوعات مألوفة والتي يقال عنها أنها لوحات تجريدية.

ولكن يجب أن نقرر منذ الآن أن التفرقة بين التصوير التمثيلي والتصوير التجريدي قائمة على مغالطة ضخمة لأن مبدأ التفرقة لا ينتمي بحال من الأحوال إلى لغة التصوير وهو بعيد كل البعد عن الإتجاه الإستطيقي السليم. فالعمل الذي يبدعة المصور ليس صورة من هذا الشخص أو ذاك، وليس مجموعة من أشخاص يمثلون أدوارًا في قصة أو في مسرحية، ليس أشياء ذات أسماء كشجرة أو تفاحة أو زجاجة أو كمنجة، بل العمل الذي يبدعه المصور هو قبل كل شيء لوحة ذات بعدين تحمل رسومًا وألوانًا وأضواءً وظلالًا، منظمة بشكل معين من شأنه أن يثير إنفعالًا أو متعة من نوع خاص. فمن بين اللوحات التمثيلية التي يسهل قرائتها لأول وهلة لوحات جديدة من الناحية الفنية وأخرى رديئة، كما أن من بين اللوحات التجريدية لوحات جيدة من الناحية الفنية نفسها، وأخرى رديئة، فليست قيمة اللوحة في الأشياء التي تمثلها، كما أنها –إذا كانت تجريدية في الدوائر والمربعات والأشكال الهندسية أو البقع الملونة التي تتكون منها فإن قيمة اللوحة تكمن في براعة الفنان في إستخدام العناصر التشكيلية وفي طريقة تنظيمها وثباتها وإنشائها..

إن الدراسات التاريخية والسيكولوجية والنقدية تمهد السبيل إلى فهم اللوحة الفنية، ولكنها تصبح عديمة الفائدة إذا لم تتوجها دراسة تحليلية للعمل الفني ذاته –وبالإعتماد على لغة الفن ذاتها. أن معرفتنا بالأساطير

أو بالحوادث التاريخية التي يمثلها المصدر لا تفيدنا شيئًا البتة لفهم اللوحة من الناحية الفنية البحتة. وإن الموضوع الذي تمثله اللوحة هو المضمون العرضي لا المضمون الجوهري- أما المضمون الجوهري فهو متشابك تشابكًا عضويًا مع القيم التشكيلية التي تكون في مجموعها اللوحة الفنية. ويجب النظر في آن واحد إلى الشكل والمضمون أو الإنتقال مرات عديدة من الشكل إلى المضمون إلى الشكل حتى تتضح الوحدة التي تضمهما معًا..

وسواء تأملنا في لوحة تمثيلية أو في لوحة تجريدية فإن خطوات التحليل المؤدية إلى الخبرة الإستطيقية وإلى التذوق تنحصر فيما يلي: أولًا: تحليل العوامل التشكيلية الآتية:

الفضاء التشكيلي، الخط، اللون، الضوء، التفاعل بين اللون والضوء. ثانيًا: صياغة العوامل التشكيلية من وجهات النظر الآتية: التكوين، التوتر، البناء، النسب، الحركة، الإيقاع، الإنسجام، وأخيرًا العلاقة بين المضمون والشكل..

تلك هي لغة فن التصوير وكأي لغة يجب أن تتعلم أصولها لكي تتمكن من فهمها.. وربما تكون لغة التصوير أصعب من غيرها لأن الأداة التي نستخدمها هي العين والعين من الحواس التي نعتمد عليها أكثر من غيرها لكي نتكيف مع العالم الخارجي، أي لكي لكي نميز في أدراكنا بين النافع والضار للإستيلاء على الأول وتجنب الثاني، ولكن الإتجاه الإستطيقي بعيد كل البعد عن هذا الإتجاه النفعي. ولهذا السبب تكون تربية العين من الناحية الفنية عملية شاقة لأنها تتعارض مع نزعة طبيعية متأصلة في

الإنسان هي النزعة النفعية، نزعة الإستيلاء أو التجنب، في حين أن موقف المتذوق للفن موقف المشاهد.

وبعد تربية العين من الناحية الحسية تأتي تربية العقل أو تربية الحدس الإستطيقي بحيث يتعلم المشاهد كيف يتحرر من صداع المضمون العرضي لكي يتفتح وجدانه وفؤاده لتقبل المضمون الجوهري وذلك في حركة واحدة تضم الإحساس الشامل بالشكل والمضمون معًا..

تلك هي الإعتبارات الرئيسية التي يجب الإسترشاد بها في تناول أهم الإتجاهات المعاصرة في الفنون التشكيلية وفي ضوء هذه الإعتبارات ننتقل إلى الحديث عن نشأة الفن الحديث لدى الإنطباعيين وبول سيزان.

لم يشهد عصر من العصور، مثل القرن العشرين، هذا التنوع الكبير في إتجاهات التصوير، بل هذا التضارب العنيف بين المدارس المختلفة التي نشأت بسرعة مذهلة منذ بداية هذا القرن والتي لا تزال تنمو وتتطور بدرجة كبيرة من النشاط والحيوية. وتاريخ الفن المعاصر يبدو للباحث كأنه سلسلة من الإنفجارات تعاقبت في بلاد مختلفة في فرنسا وألمانيا وهولندا وإيطاليا. وقد تأثرت هذه الحركات الفنية المستحدثة بفنون الشعوب البدائية، وبالفن الزنجي بصفة خاصة، كما أنها تفاعلت مع الفن الياباني والفن الهندي والفن الفارسي والفن المصري القديم..

والفن الحديث مطبوع بطابع خاص هو الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة المتمثلة في الفن الأكاديمي وأصبح الفنان لا يبالي برضا الجمهور أو بعدم رضاه بل أطلق العنان لمخيلته المبدعة، مصرًا على إثبات شخصيته

وعلى فرض رؤيته الخاصة والتعبير عن واقعه بأسلوبه الشخصي المبتكر. ويمكن القول أن شخصية الفنان حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت تتوارى خلف القواعد التي تفرضها الصنعة، ثم قفزت هذه الشخصية إلى المقام الأول –فإقتحمت حدود اللوحة وأصبح الأسلوب الرسمي في التعبير هوالعامل الأساسي في تقييم اللوحة وتقديرها. ويقابل هذا الإنقلاب في الوضع ما حدث في الدراسات السيكولوجية عندما أبرز التحليل النفسي الدور الهام الذي تقوم به العوامل اللاشعورية في توجيه سلوك الإنسان وتفكيره، فالحياة الشعورية ليست إلا جانبًا سطحيًا من الحياة النفسية وهذا الجانب لا يعبر في العادة إلا عن المألوف والمتواتر، أي على ما تفرضه التقاليد الإجتماعية السائدة، في حين أن العمل الفني الأصيل يجب أن يكون قبل كل شيء مطبوعًا بطابع الفردية والتعبير الشخصي.

وبالإضافة إلى هذه السمة الجديدة، سمة إنطلاق اللاشعور والتيارات الوجدانية الجامحة سمة أخرى تكاد تتعارض مع السمة الأولى، وهي الدور الهام الذي تقوم به العوامل الفكرية حتى يمكن القول بأن الفن الحديث على الرغم مما يمتاز به من التلقائية والإنطلاقية، فن فكري كأن من بين أهداف الفن معرفة الوجود لا مجرد

وصعوبة فهم الفن الحديث ترجع إلى هذه العوامل التي ذكرنا، فما دام هناك عنصر عقلي في إنتاج المصور بالإضافة إلى العناصر الحسية فلا بد من بذل مجهود أكبر لإستيعاب جميع النواحي العقلية والحسية الممثلة في اللوحة الفنية.

فالجدل القائم بين العقلي والحسي في اللوحة العصرية ليس سوى بعث جديد لمشكلة قديمة هي القيمة النسبية لكل من الرسم والتصوير، أي الخطوط من جهة والألوان من جهة أخرى، والرسم بالخطوط يمثل الجانب العقلي في حين أن التصوير بالألوان يمثل الجانب الحسي.

وهنا يجب أن نتوقف قليلًا لتذليل بعض الصعوبات الناشئة من مفردات اللغة التي نستخدمها للتحدث عن فن لا يستخدم في تعبيراته لغة الكلام والألفاظ. إننا نستخدم لفظ «تصوير لترجمة **Painting** بالإنجليزية و**Peinture** بالفرنسية. بينما يتضمن اللفظ الأجنبي معنى اللون فإن اللفظ العربي لا يوحي به أصلًا، بل يكاد يكون مصدرًا على الرسم وعلى رسم صورة، والصورة هي الشكل لشيء موجود في الطبيعة، جماد أو نبات أو حيوان، وإذا قلنا إن التصوير يستوحى الطبيعة فتكون مهمة المصور رسم شكل الشيء وتحديد معالمه بالخطوط ثم ملء الفراغ المحدد بالألوان. ويمكن الإعتراض على هذا الرأي بالقول بأن الخطوط والمسطحات ليست موجودة في الطبيعة، بل ما هو موجود فيها هو الأحجام والكتل.. وعلى

ذلك يكون أستنباط الخط أو السطح نتيجة عملية تجريد عقلي، في حين أن العين تتأثر مباشرة بالألوان. وعلى ذلك تكون عملية التصوير مقصورة على وضع بقع من الألوان توحي بالشيء الخارجي. ولكن كيف يمكن الإيحاء بالأحجام والكتل على اللوحة وهي سطح ذو بعدين فقط، بشرط ألا يكون هذا الإيحاء ضربًا من الخداع وإلا أنعدم الفن. تلك هي المشكلة الكبرى التي يحاول كل فنان أصيل حلها، وهذه المشكلة تنبعث بإستمرار. وليست النزعات المختلفة في فن التصوير سوى مجموعة هذه المحاولات لحل هذه المشكلة الأساسية.

أن العقبة الكبرى التي تعترض دائمًا فن التصوير هي التوفيق بين سطح اللوحة والبعد الثالث، وذلك بشرط ألا يتحول التصوير إلى مجرد محاكاة للنحت. ومعنى ذلك أن الفضاء التشكيلي، أي الفضاء كما يمثله الفنان يختلف عن الفضاء الملموس الذي نعيش فيه. ثم أن لون الأشياء ليس ثابتًا، بل يتغير بإستمرار. كل بقعة لونية تعكس الإشعاعات الصادرة عن البقع اللونية المجاورة لها. فإذا سلمنا إنه من واجب المصور أن يكون مخلصًا للطبيعة فعليه أن يحقق معجزة كبرى وهي أن يثبت ما هو في جوهره متغير، أو على أقل تقدير أن يوحي بهذا التغير المستمر بطريقة فنية ما. وأخيرًا هناك مشكلة أخرى خاصة بالظل. هل أحتفظ بالظل لكي أوحي بالبعد الثالث أو أستبعده من اللوحة وعندئذ إبتعد عن الطبيعة. وإذا أحتفظت بالظل فهل يجب أن يكون الظل قاتمًا يميل إلى السواد، وكيف يكون ذلك والأسود لا وجود له في عالم المرئيات؟

تلك هي بعض المشكلات الكبرى التي واجهت الفنانين في أواخر

القرن التاسع عشر.. مشكلة الرسم واللون، مشكلة البعد الثالث، مشكلة الظل، وهذه المشكلات تكون الجذور الأولية التي خرجت منها حركات التصوير المعاصر.

٦- علم النفس

والمدرسة الأولى التي حاولت حل هذه المشكلات تكونت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وهي المدرسة الإنطباعية بزعامة مونيه، وسيزلي، وبياور.. وليسر، أصحاب هذه المدرسة هم الذين أختاروا هذه التسمية بل أطلقت عليهم إزدراء من أحد نقاد الفن بمناسبة لوحة لمونية أسمها: «شروق الشمس: إنطباع».

ويمكن تلخيص موقف الإنطباعيين فيما يلي:

١- يجب على الفنان أن يخرج إلى الطبيعة وأن يصور لوحته في الضوء الطبيعي لا في ضوء الأستوديو المفتعل.

٢- يجب أبعاد الألوان القاتمة.

٣- هدف الفنان أن يصور أو أن يمثل على لوحته الآثار الملونة التي يحدثها ضوء الشمس في الجو الخارجي وذلك بواسطة اللمسة المجزأة – فالعين لا تدرك الأشكال بل الإهتزازات الملونة، ويمكن تمثيل هذا الإحساس بوضع لمسات من الألوان النقية جنبًا إلى جنب بحيث يتم المزج بينها في شبكية العين. فاللمسة مستقلة عن شكل الشيء، وعندئذ يختفي ما يعرف باللون الموضعي الثابت..

والواقع أن الهدف الرئيسي للإنطباعيين هو إلتقاط اللحظة الفورية، أما إهتزاز الضوء أو سرعة الحركة فالعالم الخارجي ليس سوى سلسلة من الإنطباعات أي من ظواهر دائمة التغير ولا وجود لها إلا لمن يدركها. فليس هناك شيء في ذاته، بل تتعدد الأشياء والموضوعات بتعدد الإضاءات والتجاورات، وعلى ذلك تنعدم الأشكال والمسطحات والأحجام وكل ما يتبقى ليس سوى إهتزازات ضوئية دائمة التغير. فالنزعة الإنطباعية التي كانت ترمي إلى إلتقاط الواقع المرئي في الصورة الفورية وذلك بتحليل الضوء أدت في نهاية الأمر إلى تفكيك الواقع وزواله

غير أن للحركة الإنطباعية أثرًا بليغًا في تغيير نظرة الجمهور إلى موضوع اللوحة. فكان الفن الأكاديمي التقليدي يرى أن هناك موضوعات أرقى وأروع من غيرها. فاللوحات التي تمثل القصص الأسطورية والحوادث التاريخية تأتي في المقدمة، ثم تليها صور الأشخاص ثم المناظر التي تمثل حياة الأسرة وعاداتها ثم المناظر الطبيعية بشرط أن تحوي شيئًا من العمارة وأن تمثل بعض الأشخاص وأخيرًا ما يعرف بالطبيعة الصامتة. فجاء الإنطباعيون وقلبوا هذه الأوضاع فليس هناك موضوع نبيل وموضوع حقير، إن كل شيء من شأنه أن يلهم الفنان لأن قيمة اللوحة ليست فيما تمثله أو فيما توحي به من معان وتأملات بل في صفاتها الجمالية طبقًا لأصول فن التصوير. فاللوحة ليست وسيلة لغاية غير فنية بل غايتها في فنيتها، في دلالتها الجمالية. إن الغرض الذي يرمي إليه الفنان هو إتقان لغة التصوير بغض النظر عن قيمة المضمون من النواحي التاريخية أو الإجتماعية أو الفلسفية. ومن اليسير أن نلمس هذا التغيير الجوهري فيما يختص بقيمة

الموضوع في إنتاج الفن المعاصر حتى أن الموضوع تلاشى تمامًا من اللوحات التجريدية. الحركة الإنطباعية تضعف حوالي عام ١٨٨٠ وقد ظهرت حركات جديدة مناهضة لها تطالب بإعادة التماسك والإتساق والبناء إلى اللوحة فلابد من بعث الأشكال من جديد ورد الصلابة إلى الأشياء بعد أن تفكك الواقع وأنحل في لوحات الإنطباعيين ومن أكبر الفنانين الذين قاموا بإعادة البناء فإن جوخ وجوجان وبصفة خاصة سيزان: هؤلاء الثلاثة تأثروا بالإنطباعية في بادئ الأمر ثم أنفصلوا عنها ووضع كل منهم البذور الأولى لثلاثة إتجاهات ستظهر وتقوى في القرن العشرين: أدى فن فان جوخ إلى إبراز الشخصية الوجدانية المنبعثة من الألوان وإلى إعطاء المقام الأول إلى التعبير العنيف عن إنفعالات الفنان مما مهد السبيل إلى حركة الوحشيين من جهة وإلى حركة التعبيريين من جهة أخرى. ولقد ثار جوجان على الرؤية الواقعية كما كانت سائدة في أوروبا وأشاع في لوحاته جوا من الرمزية والشاعرية التي أستلهمها من البلاد الإستوائية البدائية التي أقام فيها في آخر حياته.

أما سيزان فهو الملقب بأبي الفن الحديث، والفن التكعيبي بصفة خاصة. والواقع أن سيزان أكتشف بمجهوده الشخصي المتواصل لغة التصوير الأصلية وحقق التعاون الحي بين الرسم واللون وأبرز الخصائص التي تميز الفضاء التشكيلي عن الفضاء الملموس الذي نعيش فيه، فضلًا عن أنه أعاد إلى اللوحة تماسكها وبناءها المتين. فلم يكن يعنيه – كما كان الحال مع الإنطباعيين.. تحليل الضوء بل إلتقاط النغمات اللونية والتعبير عن هذه النغمات بدقة الباحث والمحلل. فهو يرسم باللون، أي أن الحوار

الذي يقوم بين النغمات اللونية المتجاورة ومن إنعكاسها بعضها على بعض هو الذي يؤدي إلى بناء الشكل. فعندما تصل النغمات اللونية إلى أقصى درجة من الثراء والغزارة يكون الشكل أقرب إلى الكمال..

وقد أتهم سيزان بأنه لا يتقن فن الرسم، غير أن الذين يقولون ذلك يتجاهلون السنوات العديدة التي قضاها سيزان في محاكاة كبار المصورين، أو بعض اللوحات التي رسمها طبقًا لأسلوب أكبر مصور ورسام في القرن التاسع عشر وهو أنجر، ولكنه لم يرسم هذه اللوحات إلا ليسخر بانجر وبأسلوبه الأكاديمي، ثم أن القول بأن سيزان لا يتقن الرسم دليل على عدم فهم لغة التصوير الأصلية وعلى الخلط بين الفضاء التشكيلي والفضاء الملموس الذي نعيش فيه، وهذا الخلط هو السبب الأساسي في عدم فهم اللوحات التكعيبية التي سيرسمها براك وبيكاسو في أوائل القرن العشرين.

فبفضل براعة سيزان في التعبير عن النغمات اللونية، وفي تنظيم التجاور بين النغمات الحارة والنغمات الباردة قدم لنا تأويلًا جديدًا للأحجام وللضوء الذي يغمرها، ويختلف هذا الضوء عن الضوء الطبيعي كما تختلف اللوحة عن الطبيعة نفسها، وفي هذا الإختلاف يكمن سر الفن في التصوير.

أن سيزان كان مصورًا فحسب، قليل الكلام عن فنه وكان يسخر من المصورين المتفائلين، وإن كانت له فلسفة فهي تتلخص في حب الفنان للطبيعة وفي بعض العبارات التي كان يفوه بها من حين إلى آخر ليكشف عن الألم الذي كانت نفسه الشاعرية تعانيه لعجزه أحيانًا عن أن يعبر تعبيرًا

صادقًا في لوحاته عن إحساساته إزاء الطبيعة.

كان سيزان مصورًا فحسب، فلم يتناول الموضوعات التاريخية أو الأدبية فأي منظر من مناظر الطبيعة أو أي شخص من أصدقائه أو أي مجموعة من الثمار والأزهار، كانت كافية لإستلهامه، ما دامت تتيح له الفرصة لكي يتحدث بلغة التصوير ولكي يكشف عن أشكال جديدة وإيقاعات تشكيلية مبتكرة.

أوجين ديلاكروا.. والحركة الرومانتيكية

في صباح ١٣ أغسطس ١٨٦٣، بينما كانت أجراس كنيسة سان سولبيس ترسل دقاتها الفضية مع أشعة الشروق الوردية، كان الفنان ديلاكروا يلفظ أنفاسه الأخيرة، لم يعد يقوى على الكلام بعد أن أوصى خادمته العجوز جيني، بألا يقام تمثال على قبره، بل يكتفي بزرع الأزهار ذات الألوان الحارة الزاهية بحيث تصبح مقبرته لوحة أخيرة تردد أنشودة اللون التي كثيرًا ما هزت نغماتها القوية نفسه الطموحة إلى الحب والجمال.

وعندما شعر الفنان وهو يحتضر أن سحابة مظلمة بدأت تغشى عينيه وأن ملامح وجه جيني أخذت تختلط وتتلاشى أغلق جفنيه وأطلق العنان مرة أخيرة لمخيلته الفياضة فأنبعثت من جديد تلك الأشباح والأطياف التي كانت تطارده في مطلع الشباب وتلح عليه بأن يمنحها الحياة بلمسات فرشاته السحرية. ما أجمل هذه الساعات التي كان يقضيها في قراءة دانتي وشيكسبير وجوتية وولتر سكوت وبيرون باحثًا عن موضوع اللوحات بل باحثًا عن صورة لنفسه المترجحة بين الطموح واليأس، بين النشوة والحزن.. ها هما دانتيه وفرجيل في الجحيم، أستمع إلى حديث هاملت وهوراسيو في المقبرة، إلا يؤلمك منظر أوفيليا وهي تنتحر لتتحد أخيرًا بصورتها الطاهرة.. ألا تهز مشاعرك مشاهد البطولة في حرب تحرير اليونان من طغيان الأتراك، إنها الحرية التي تقود الشعوب لتحطيم قيود الأستعباد.

وها هي النيران تندلع والدماء تسفك في جو من الرعب والعنف والإضطراب: مذابح خيو، موت سر دنبال، موقعة تايبورج. هل كانت نفسك لا يهزها إلا اللون الأحمر، لون النيران والدماء، ولكن أنظر ها هي أرض المغرب وسماؤها الصافية، ما أنبل الفارس العربي ممتطيًا صهوة جواده الأصيل! ولكن سرعان ما تتوق نفسك إلى المشاهد الدامية، إلى مطاردة السباع وأقتناصها.. وشعر بموجة طاغية من الحرارة تدب في عروقه فتحركت أنامله تخط بالقلم أنطباعاته في طنجة وأشبيلية والجزائر.

وأخذت صور الماضي تتتابع وتتلاحق، وكلما كان المرض يزيد هذا الجسم تحولًا كانت نفسه تزداد طموحًا وتطلعًا إلى آفاق جديدة.. وأخيرًا بينما كانت أجراس كنيسة سان سولبيس القريبة من مرسمه ترسل دقاتها الفضية مع أشعة الشروق الوردية توقف موكب الذكريات وتقدمت في هالة من الضوء الساطع الصورة الكبيرة التي رسمها على أحد جدران الكنيسة، صورة الصراع بين يعقوب والملاك، صراع الفنان مع حارس معبد الجمال بل مع من يمتلك سر الجمال، هي في الواقع صورة صراعه الطويل المرير مع الأشباح والأطياف التي ظلت تطارده حتى اللحظة الأخيرة والتي وهبها الحياة من لحمه ودمه، من نبضات قلبه ووحي خياله، وعندما فتح عينيه للمرة الأخيرة رأى صورته التي رسمها لنفسه، الصورة التي وهبها لخادمته العجوز(٤)، تبتسم وتقول له إنك كنت حقًا جديرًا بمصارعة ملاك الجمال.

---

(٤) بعد وفاة ديلاكروا أهدت جيني هذه الصورة إلى متحف اللوفر.

هذا الفنان العبقري كاد أن يحمل وحده راية الحركة الرومانتيكية في التصوير، وظل يدافع عن فنه طوال أربعين عامًا منذ أن عرض لوحته الأولى دانتيه وفرجيل في الجحيم سنة ١٨٢٢ وهو في الرابعة والعشرين حتى وفاته سنة ١٨٦٣، أنه قاوم بشجاعة الهجمات العنيفة التي شنها عليه النقاد الرسميون والمصورون أتباع المدرسة الأكاديمية مدافعًا بإصرار وأباء عن حرية الفنان في التعبير عن رؤيته الخاصة وعن شخصيته الحميمة. وكان رده الوحيد على هجوم أعدائه مواصلة إنتاجه الفني بصدق وعزم واهبًا حياته كلها لرسالته الفنية.

ولم يقتصر نشاطه على التصوير بل تعداه الى الأدب، كان شغوفًا بمطالعة روائع الفكر والأدب والإستماع إلى الموسيقى، ودفعه ميله إلى الإنطواء إلى تدوين تأملاته وإنطباعاته عن معاصريه، وتعد مذكرات ديلاكروا اليومية من الروائع التي يعتز بها الأدب الفرنسي. كان ديلاكروا من القلائل الذين جمعوا بين جمال فن التصوير وروعة الكتابة الأدبية وعمق التفكير النقدي، أي بين قوة الإنطلاق في التعبير وإندفاع التلقائية الوثابة وبين القدرة على ضبط هذا الإنطلاق وإخضاع هذه التلقائية لمنهج دقيق محكم. ولهذا السبب فإنه يتجاوز وحده حدود الرومانتيكية ليلتقي مع كبار فناني عصر النهضة والقرن السابع عشر أمثال ميكل أنجلو وفيرونيز وروبنس

كان إذن ديلاكروا فنانًا وأديبًا في آن واحدًا وكانت ثقافته التاريخية والأدبية واسعة عميقة، غير إنه لم يلجأ إلى الماضي يحتمي فيه بعيدًا عن أحداث عصره، بل كان أيضًا حريصًا على أن يعيش في عصره وأن

يستوحي الأحداث الإجتماعية والسياسية التي كانت تملأ بضجيجها النصف الأول من القرن التاسع عشر. فقد إستجاب للحركات الثورية التي كانت تهز فرنسا وبلاد اليونان. وهذا يفسر لنا تنوع مصادر إلهامه، هذا فضلًا عن الإنطباعات التي جمعها أثناء إقامته في إنجلترا عام ١٨٢٥ وخلال رحلته إلى أسبانيا والمغرب والجزائر عام ١٨٣٢ حيث عاد بذخيرة من الرسوم إستخدمها في تصوير عشرات من لوحاته الخالدة، إبتداء من نساء الجزائر عام ١٨٣٤ حتى لوحاته عن صيد النمور والسباع عام ١٨٥٤ والخيول العربية عام ١٨٦٠...

إن فن ديلاكروا وإن كان يعد نهاية عهد في تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فإنه من جهة أخرى يمهد السبيل للمدارس التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين، وقد كان الإحتفال بالذكرى المئوية لوفاته مناسبة طيبة لمحاولة الربط بين الحركات الفنية التي تعاقبت في القرن التاسع عشر حتى عصرنا هذا. ولاستخلاص مضمون رسالته الفنية والفكرية، وقبل التحدث عن شخصية الفنان وخصائص فنه، يجدر بنا أن نوضح معالم الحركة الرومانتيكية في الأدب والفن وأن نشير إلى ما تميزت به الحساسية في عهد ديلاكروا.

خصائص الحركة الرومانتيكية

إن ثورة ١٧٨٩ في فرنسا لم تكن إلا ثورة سياسية وإجتماعية ولم تؤد إلى تغيير عميق في الأدب والفن نعم إنها أعلنت أن الفن لم يعد في خدمة الأمير بل في خدمة جميع المواطنين، غير أن المدرسة الكلاسيكية التي كان

يتزعمها لويس دافيد لم تزد إلا قوة ورسوخًا وظلت مسيطرة وحدها على ميدان الفن.

أن بذور الثورة على الكلاسيكية والتي وضعها روسو وأندريه شينييه ومدام دي ستال وشاتو بريان في الأدب، وفنان أسبانيا الكبير جويا في التصوير، لم تنبت إلا بعد سقوط إمبراطورية نابليون. وهذه الثورة التي ترمي إلى تحرير الفرد والفنان والشاعر تعرف بالحركة الرومانتيكية ومن الطريف أن نقرر أن رد الفعل الرومانتيكي في التصوير سبق بحوالي عشر سنوات إنفجار الرومانتيكية في الأدب.

أن المقدمة التي كتبها فكتور هوجو لمسرحيته «كروموبل» نشرت عام ١٨٢٧ وفي عام ١٨٣٠ وقعت ما سمي في تاريخ الأدب بمعركة هرناني، في حين أن المعركة بدأت تحتدم بين المدافعين عن كلاسيكية دافيد وأنصار الحركة الجديدة منذ أن عرض الفنان جيريكو في صالون ١٨١٩ لوحته الشهيرة «عوامة الميدوزا»

وهنا يجب أن نطرح السؤال الآتي: هل مفهوم الرومانتيكية في الأدب هو هو في التصوير؟ وقبل الرد عن هذا السؤال يجدر بنا أن نبحث في أصل كلمة رومانتيكية **Romantisme**

يقول لويس ريو **Louis Rean** أن كلمة **Romanti** وردت أولًا في الأدب الإنجليزي في منتصف القرن الثامن عشر وإنما كانت تطلق أولًا على فن تنسيق الحدائق وأن معناها: ما هو جدير بأن يصور، بأن يوحي فرشاة مصور المناظر الطبيعية التي تتسم بالهدوء والوحشية بحيث تسمح

للنفس بأن تستسلم لأحلام اليقظة وأن تتمتع بما تثيره الذكريات من عواطف عميقة فياضة، من أشجان وآمال، ثم أطلق اللفظ بعد ذلك على الآثار الأدبية من شعر ومسرح.

وإذا عدنا الى إشتقاق الكلمة فإننا نجد الآتي: أن **Romantique** و**Romanesque** لهما أصل واحد هو كلمة **Romanus** التي جاءت منها في اللغة الفرنسية القديمة كلمة **Romans** ومعناها أولًا: لغة الشعب في مقابل اللغة اللاتينية التي كانت لغة الفلسفة والعلم. ثانيًا: كتابة شعرية باللغة العامية. ومن **Romans** جاءت **Romanesque, Romance, Romancier**

ومن جهة أخرى نجد في لغة منشدي الشعر المتجولين كلمة **Romant** التي جاءت منها **Romantisme, Romantique**

يتبين لنا من دراسة إشتقاق اللفظ أن الحركة الرومانتيكية أنشأها رجال من الشعب في مقابل المتعلمين والعلماء وأتباع الكلاسيكية. فالشعبي يطلق العنان لغرائزه وعواطفه محاولًا تحطيم القيود التي يفرضها العقل الجامد.

وبإستعراض التعريفات العديدة التي قيلت في الرومانتيكية يتبين لنا أن هذه الحركة تضع في المقام الأول الحساسية والخيال والتعبير الشخصي وإثبات الذات وتمجيد الغريزة، وأنها تميل في تعبيراتها إلى المبالغة والتضخيم...

ويقول ديلاكروا في يومياته متحدثًا عن نفسه:

«إذا كان المقصود من الرومانتيكية التعبير الحر عن إنطباعاتي الشخصية وإبتعادي عن الأنماط والنماذج التي يعاد نسخها في المدارس دون أدنى تغيير ونفوري من المواصفات الأكاديمية يجب أن أعترف لا فقط إنني رومانتيكي، بل إنني كنت رومانتيكيًا منذ الخامسة عشرة».

ويمكن تلخيص مميزات الحركة الرومانتيكية في الأدب والفن فيما يلي:

١- روح الثورة على القيود والقواعد الكلاسيكية مثل قاعدة الوحدات الثلاث، الترتيب التصاعدي للأنواع الأدبية والفنية والتي كانت تعتبر عوائق في سبيل نمو الشخصية الحر وإزدهارها.

٢ - إنتصار النزعة الفردية والمطالبة الحماسية بحقوق الفرد، مع تقوية النزعات القومية التي هي بمثابة فردية جماعية...

٣- سيطرة الحساسية والعواطف على العقل. وإذا كان العقل هو القاسم المشترك بين الجميع فإن ما يميز كل شخصية في صميمها وحميمها هو الجانب الوجداني اللاشعوري منه. أن الرومانتيكي تغمره بإستمرار موجات من الحزن والحنين إلى السعادة المفقودة، أن حساسيته مريضة متقلبة تسكنها أشباح الموتى ويمزقها القلق والهيلة، وغالبًا ما يكون ماله الجنون والإنتحار

٤- ولكن ليس من الضروري أن تكون الحساسية الرومانتيكية دائمًا مريضة، فقد أشاد الرومانتيكيون بجمال الطبيعة وسحرها خاصة تحت ضوء القمر ولأول مرة أصبح المنظر الطبيعي الذي يعكس إنفعالات

الفنان موضوعًا لذاته ودون وجود أشخاص فيه، وكذلك أشادوا بالليل الساحر الذي يهيئ الجو المناسب للتأملات والأحلام، والليليات **Nocturnes** في الشعر والموسيقى والتصوير تتجاوب نغماتها وأشعتها وظلالها في جو ساحر حالم. وكما أن الرومانتيكي يؤثر الليل على النهار فإنه يجد متعته في ذكر الخريف والشتاء والتجول ليلًا ونهارًا بين الأنقاض والأكواخ.

ومن جهة أخرى وجدت حساسية الرومانتيكي غذاء جديدًا بفضل بعث الشعور الديني بعد الموجة الإلحادية في القرن الثامن عشر. فقد فتحت الكنائس التي أغلقتها الثورة وطلب من الفنانين رسم الصور الدينية، غير أن عددًا قليلًا منها يعد من روائع الفن. وقد أسهم ديلاكروا في إثراء التصوير الديني مثل لوحته المؤثرة: عذراء الشفقة في كنيسة سانديني، والصور الحائطية لهيكل الملائكة في كنيسة سان سولبيس

٥- وأخيرًا لجأ الرومانتيكيون إلى مصادر إلهام جديدة فبينما كان الكلاسيكيون يطالبون بالعودة إلى فنون العصور القديمة توجهت الأنظار إلى القرون الوسطى وإلى العالم الإسلامي في الشرق وشمال أفريقيا وإلى الصين في الشرق الأقصى. والمؤلفات الأدبية التي أستوحت الإستشراق عديدة مشهورة، وجزء كبير من أعمال ديلاكروا أستمدت موضوعاته من الشرق، مناظره وعاداته وأحداثه التاريخية.

أما مميزات الحركة الرومانتيكية في التصوير بصفة خاصة، فإنها تتلخص فيما يلي:

١- إلغاء الترتيب التصاعدي للوحات حسب موضوعها. فاللوحة التي تمثل حدثًا أسطوريًا لم تعد تعلو على لوحة تمثل منظرًا طبيعيًا أو طبيعة صامتة. أن العبرة في كيفية تعبير الفنان عن حسه وإنفعاله، وبذلك أصبح كل موضوع مهما كان متواضعًا جديرًا بإلهام فرشاة المصور، حتى القبح قد يصبح حسنًا بفضل سحر الفن. وليس من المحتم على الفنان أن يصور مناظر الريف الروماني، بل عليه أن يستوحى مناظر الريف في بلاده.

٢- أحياء الكاريكاتور والأشكال المشوهة وإستخدام الرسم كوسيلة من وسائل الهجو والنقد الإجتماعي. أن معيار الجمال المثالي لم يعد له أي وزن، فالمصور غرضه الأول إبراز الطابع الذي يميز موضوعه، سواء كان هذا الموضوع جميلًا أو قبيحًا، جادًا أو هزليًا، ألم يرسم جريكو **Gericault** في مجموعته الشهيرة عن نزلاء مستشفيات الأمراض العقلية، ألم يرسم ديلاكروا صورة الشاعر الإيطالي توركواتوتاسو وهو يعاني من هلوسات الجنون وفي عالم الكاريكاتور السياسي والإجتماعي لابد من ذكر الفنان دوميه **Daumier**

٣- أما من ناحية صنعة التصوير بالزيت فلم تؤثر فيها الحركة الرومانتيكية. أن الألوان يتم مزجها على الباليت غير أن العجينة أصبحت أكثر سمكًا من ذي قبل. ونري ديكام **Descampe** يستخدم السكينة لهذا الغرض. غير أن ديلاكروا تحت تأثير المصور الإنجليزي كونستيل **Constable** يمهد السبيل لفن الإنطباعيين والتنقيطيين فيما يختص بتجزئ القيم اللونية ووضعها جنبًا إلى جنب على اللوحة دون

مزجها على الباليت بحيث يتم المزج والإحساس بالألوان المركبة في شبكية العين مباشرة وتتميز الحركة الرومانتيكية بتقديم اللون على الرسم أي بتقديم العنصر الحسي على العنصر العقلي. وأخيرًا يجب أن نذكر إنتشار التصوير بالألوان المائية – اكواريل وجواش – وذلك تحت تأثير الفنانين الإنجليز، وكذلك التقدم الكبير الذي حققته فنون الحفر.. الحفر البارز على الخشب والحفر على النحاس، وأخيرًا الليتوجرافيا التي ظهرت في بافاريا عام ١٧٩٨، وقد أستفاد فن الكاريكاتور وفن تصوير الكتب من الليتوجرافيا، كما تشهد على ذلك أعمال دومييه والصور التي رسمها ديلاكروا لكتاب فاوست لجيتيه.

تلك هي أهم خصائص الحركة الرومانتيكية في الأدب والتصوير، وقد وصلت هذه الحركة إلى ذروتها في عام ١٨٣٠، وتزعم الحركة في الأدب فيكتور هوجو، وفي الموسيقي برليوز، وفي التصوير ديلاكروا، ثم تلاشت في عام ١٨٤٣ عند سقوط مسرحية هوجو "البورجراف" أما الحركة التي بدأها ديلاكروا فقد ظلت محتفظة بروحها القوية الجذابة حتى وفاته، في حين أنحرفت لدى الآخرين وغرقت في موجة من الحساسية المريضة.. ويكمن سر نجاح ديلاكروا في شخصيته التي جمعت صفات الفنان والمفكر والأديب.

شخصية ديلاكروا

من المحال إرجاع العبقرية إلى منطوق واحد، ألم يكن ديلاكورا نفسه يقول لاستندال **Stendhal**

«إننا مزيج غريب من الأضداد لا يمكن تفسيره، أن الشخص الواحد يحوي عشرة أشخاص، وقد يحدث في بعض الأحيان أن هؤلاء العشرة يظهرون جميعهم دفعة واحدة».

إن شخصية ديلاكروا ذات قطبين رئيسيين: لدينا من جهة الشخص الجامح الحساس الذي تجرفه سيول الإنفعال والخيال، ومن جهة أخرى الناقد الصارم المتزن والذي ينتابه الشك من حين إلى آخر. إنه رومانتيكي بفطرته وغريزته، بقلقه وحساسيته المرهفة، بسرعة قابليته للإستثارة الإنفعالية وبهذه الدرجة البسيطة من الحمى التي لازمته طوال حياته غير أنه كلاسيكي بحبه للنظام والإتزان، وبمحاولة ضبط نفسه إنه في الوقت نفسه ينتمي إلى زمنه ولا ينتمي إليه. إنه متيقظ لكل ما يحدث حوله، واسع الثقافة، حاد الذهن، حديثه شائق جذاب، قاس أحيانًا في حكمه على زمنه وعصره، غير إنه يدافع بحرارة عن حرية الفنان. هو يحب أيضًا أن ينظر إلى الماضي، وأن يقضي ساعات طويلة في قراءة القدماء، وربما كان يحلو له أن يعيش في القرن السادس عشر، قرن ذروة الفنون الجميلة، إنه بميله إلى التأمل والتحامل الذاتي ينتمي إلى طائفة كبار مفكري فر نسا الذين حللوا بعمق الطبيعة البشرية أمثال مونتاني ولاروشفوكو: إنه معجب براسين، بموتزرت، وبيتهوفن وفولتير. إنه في فنه قريب جدًا من ميكل أنجلو وفيرونيز وروبنس وذلك بفضل إحساسه بالعظمة والروعة، وحبه للأشكال والألوان الجميلة، ومحاولته إحياء التصوير الحائطي كما في عهد النهضة. وهو من جهة أخرى رائد الفن الحديث بفضل حساسيته القلقة وتعبيره عن الحركة ولمسات فرشاته الجامحة وجرأته في تقابل الألوان.

إننا بصدد شخصية معقدة تتصارع فيها الأضداد والمتناقضات، شخصية حوت جميع الأسرار وجميع المواهب كما يقول جول رومان، شخصية تستعصي على التحليل والتفسير. إن أعمال ديلاكورو تفسر عصره أكثر من أن يكون عصره هو الذي يفسره ومنهج تين **Taine** يبدو بهذا الصدد ناقصًا. وإذا كانت أعماله تفسر شخصيته فان هذا التفسير يظل قاصرًا فأعماله هي أكثر من مجرد إنعكاس ذاته أو نتيجة أعلاء دوافعه اللاشعورية فالتفسير في ضوء التحليل النفسي وإن كان يلقي بعض الأضواء على الشخصية يميل إلى خفض بعض قيمتها بالقول بأن الأثر الفني ليس سوى أعلاء الليبيدو المعاقة غير المشبعة – الواقع أنه من المحال الوصول إلى تفسير شامل لشخصية ثرية معقدة مثل شخصية ديلاكروا.. إن العبقرية تستعصي على التعريف، ويمكن أن نقول عن ديلاكروا ما كان يقوله هو عن قيمة اللوحات الفنية: أن قيمة اللوحة لا يمكن التعبير عنها: هي في الواقع ما يفلت من حدود التعبير الدقيق، هي ما تضيفه روح الفنان إلى الألوان والخطوط لمخاطبة روح المشاهد

ولا يوجد فنان مثل ديلاكروا برع في محادثة الروح، سواء في لوحاته أو في مذكراته اليومية، إنه كان المصور الشاعر الذي عشق فنه وأمله عدم فهم معاصريه فيما عدا القليل منهم أمثال بوديلير وجوتييه وبلزاك، إن روح معاصريه لم تتجاوب معه، ورغم علاقاته بالأوساط الأدبية فإنه ظل طوال حياته يعاني من شعور العزلة المرير، ولذلك كان يلجأ إلى مخاطبة نفسه في مذكراته اليومية التي بدأها في عام ١٨٢٢ والتي دون فيها تأملاته الفلسفية وآراءه في الفنون التشكيلية

تأثير ديلاكروا في الفن الحديث

إن فن ديلاكروا وإن كان يعتبر نهاية عهد في تاريخ التصوير المنحدر من عصر النهضة فإنه من جهة أخرى

٧- علم النفس

يمهد السبيل للمدارس التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين. ولكي نقدر مدى تأثيره في الفن الحديث نبدأ بذكر الخصائص التي تميز أعماله

أولًا: ثراء المخيلة وإنطلاقها في الزمان والمكان، مما أدى إلى تنوع الموضوعات التي عالجها. ومن جهة أخرى يجب الإشارة إلى الطابع الفكري الذي يطبع الكثير من أعماله حيث يستخدم الأسلوب الرمزي والتشبيهي فإنه ليس من أنصار الفن للفن.

ثانيًا: أن فن التصوير يفتح أمام الفنان وأمام المتذوق آفاقًا جديدة نحو الماضي، نحو البلاد النائية، مواطن الشهامة والشجاعة والسحر والألوان الزاهية والأضواء الساطعة، فالتصوير كالشعر والأدب من وسائل الإنطلاق والتحرر من كل ما هو رتيب وممل.

ثالثًا: أن التصوير مصدر سرور ومتعة للعين بفضل اللون وإنسجام الألوان وحركة الكتل الملونة.

رابعًا: يتميز أسلوب ديلاكروا من حيث الصنعة باللمسات العريضة الفياضة ويتغلب اللون على الرسم بمعنى أنه لا يحصر اللون داخل خطوط مرسومة بدقة بل هو يرسم باللون مباشرة دون التدقيق في التفاصيل

الصغيرة تاركًا للعين عندما تنظر من مسافة مناسبة أن تقوم بإدماج التفاصيل في كتل كثيرة متحركة تحقق بترابطها الديناميكي وحدة اللوحية كلها.

وفي ضوء هذه الخصائص نستطيع أن نتبين تأثير ديلاكروا على المدرسة الإنطباعية التي أهتمت بتحليل الضوء وإلتقاط إنعكاساته على سطح الأشياء وتأثيره على الإنطباعية الحديثة التي حاولت أن تبقي الألوان الطبيعة واقعيتها ونصوعها وذلك بإستخدام بقع من الألوان الأولية غير الممزوجة بحيث يتم المزج في شبكية العين، وقد إستخدم ديلاكروا هذا الأسلوب في تقسيم درجات اللون وفي وضع بقع الألوان المكملة بعضها لبعض جنبًا إلى جنبٍ بحيث يحدث تجاورها وإنعكاس بعضها على بعض لونًا جديدًا كالإحساس بالأخضر الناتج عن وضع بقع زرقاء جنبًا إلى جنب مع بقع صفراء. وهذا واضح خاصة في لوحته الشهيرة نساء الجزائر.

ولا شك في أن إنطلاق اللون وتمجيده وتفخيمه وعده من أقوى ما يعبر عن الإنفعالات، كان له أكبر الأثر في تصوير رينوار وفان خوخ وفي بعث حركة الوحشيين أمثال ماتيس وديران وفلامنك

ونلاحظ في بعض اللوحات عدم إلتزام ديلاكروا بقواعد المنظور التقليدية مما أدى أحيانًا إلى قلب المنظور، وهذا الأسلوب في عكس إتجاهات المنظور نشاهده لدى المصورين التكعيبيين أمثال بيكاسو وبراك، ولم تفت هذه النقطة نقاد الفن المعاصرين لديلاكروا فقالوا عنه إنه لا يتقن الرسم ولا يراعي كما يجب قواعد المنظور.

وأخيرًا يمكن القول بأن ديلاكروا بإحترامه للقيم التشكيلية قبل كل شيء وبدفاعه عن لغة الألوان ولغة التكوين والتوزيع للخطوط والسطوح لغة الإنسجام والتناظر والتقابل قد تنبأ بالفن التجريدي. ومن أقواله المأثورة إنه كان ينصح الناظر إلى اللوحة بأن يقف بعيدًا عنها بحيث يعجز عن تعرف موضوع اللوحة مكتفيًا في بادئ الأمر بأن يشاهد توزيع البقع اللونية في التكوين العام للوحة، كما يستمع المتذوق إلى سيمفونية الموسيقى البحتة وأن يحكم على اللوحة من حيث هي قطعة تصوير ملون وأن يستجيب اللوحة بلغتها التشكيلية أولًا، ولا ضرر طبعًا من أن يقترب بعد ذلك لكي يتعرف الموضوع ولكي يستشعر بالإضافة إلى الإحساس التشكيلي البحت شتى الإنفعالات والعواطف التي يمكن أن تترجم إلى لغة الكلام.. فجمال اللوحة لا يكمن في ترجمتها الأدبية بل فيما تثيره لدى المتذوق الأصيل من إنفعال خالص.

ولوحات ديلاكروا بغض النظر عن موضوعاتها، تتميز بشاعريتها التشكيلية وبقدرتها على بعث هذا الانفعال الجمالي الخالص، وفي الصفحات التي كتبها بودلير عن ديلاكروا عام ١٨٥٥، يقول الشاعر والناقد الفني العظيم

«يبدو أن هذا التصوير يرسل مضمونه النفسي إلى بعيد كما يصنع السحرة والمشعوذون، وترجع هذه الظاهرة العجيبة إلى القدرة على إستخدام الألوان، إلى هذا التوافق الكامل بين درجات اللون وقيمه، إلى التناغم – القائم من قبل في عقل الفنان المصور – بين اللون والموضوع، ويبدو أن هذا اللون – وليسمح لي في استخدام هذه الحيل اللغوية للتعبير

عن أفكار غاية في الدقة – يفكر بذاته مستقلًا عن الأشياء التي يكسوها. ثم أن هذه التوافقات الرائعة بين الألوان غالبًا ما توحي إلينا بتناغمات الميلوديا، والإنطباع الذي تتركه هذه اللوحات في نفوسنا يكاد يكون إنطباعًا موسيقيًا»

وإذا كان ديلاكروا يطلب من اللوحة أن تكون أولًا متعة للعين، فهو يضيف أنها يجب أن تخاطب أيضًا الروح حتى تتم المؤانسة بين اللوحة والمتذوق.. يجب أن تبعث هذا الإنفعال الجمالي الخاص بفن التصوير والذي تعجز لغة الكلام عن التعبير عنه».

الإتجاهات المعاصرة في الفنون التشكيلية

التكعيبية

شهد العقد الأول من القرن العشرين ثلاث حركات جديدة في فن التصوير، الوحشية والتكعيبية والمستقبلية ولكل حركة من هذه الحركات الثلاث دلالة خاصة من حيث معالجة ثلاث نواحي من مقومات اللوحة هي اللون والشكل والحركة ومن حيث تأثيرها في الحركات التشكيلية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى.

وقبل التحدث عن هذه الحركات وتمهيدًا لفهمها وتقديرها يجدر بنا أن نتناول بالبحث إحدى الظواهر الهامة التي تميز بصفة خاصية الفن المعاصر، هي ظاهرة تشويه الشكل، أو عدم مراعاة الشبة بين الصورة والنموذج، وقد يعترض البعض على إستخدام لفظ «التشويه» في مجال الفنون الجميلة بحجة أن التشويه يفيد معنى التقبيح ولكن ليطمئن المعترضون إذ أن الأشوه من النعوت المضادة المعنى فهو القبيح أو المليح، فقد يكون التشويه إذن إما موضع إستنكار أو إستحسان، وقد يكون من الوسائل القوية للتعبير الفني، بل قد يكون من مقتضيات الفضاء التشكيلي.

والواقع أن هناك نوعين من التشويه، تشويه الشكل الظاهري وهو

معروف بالتشويه التعبيري وتشويه البناء وهو المعروف بالتشويه الجوهري أو التشريحي. التشويه التعبيري يحترم القانون الكلاسيكي وقد إستخدمه مصورو عصر النهضة في إيطاليا وإسبانيا أمثال رفايللو وبوتشلو وبيرو ديللا فرنشسكا والجريكو ونجده أيضًا لدى أنجر في القرن التاسع عشر. فقد يغير المصور من شكل بعض أجزاء الجسم كالوجه والعنق واليد والأصابع وذلك لتأكيد الأثر التعبيري أو لإبراز الرشاقة ولكن دون القضاء على قواعد الرسم الكلاسيكي، هو ضرب من اللعب بين الواقع والأشكال المصطنعة المألوفة. أما التشويه الجوهري أو التشريحي فهو خاص بالفن الحديث المعاصر، هو نوع من اللعب بين الواقع وبين المقتضيات التي تحتمها عدة عوامل مثل مساحة اللوحة، إنطلاق خيال الفنان، إبتكار أشكال جديدة، الإيحاء بفضاءات خيالية، تحقيق التوازن والربط بين أجزاء اللوحة. إننا نشاهد مثل هـ ذه التشويهات الجوهرية في الشكل في بعض لوحات سيزان وبصفة خاصة لدى ماتيس وبيكاسو وغيرهما من المصورين العصريين، أي لدى فنانين أرادوا أن يحرروا رؤيتهم من التقاليد القديمة وأن يكتشفوا لغة التصوير الأصلية كما إستخدمها مثلًا قدماء المصريين بوجه خاص وفنانو الشرق بوجه عام.

وما قلناه عن تشويه الشكل يصدق أيضًا على تشويه اللون. ولنأخذ مثلًا الحركة الأولى التي ذكرناها في مطلع هذا الحديث وهي الحركة الوحشية، أولى الحركات الفنية الثورية في القرن العشرين، ففي عام ١٩٠٥عرض إثنا عشر مصورًا لوحاتهم في صالون الخريف وكان زعيمهم ماتيس.. فأثار هذا المعرض ضجة إستنكار عنيفة في الأوساط الفنية –

وإزدادت المقاومة عنفًا أثناء المعرض الذي أقيم عام ١٩٠٦ في صالون المسقلين. ولم يطلق هؤلاء المصورون إسم الوحشيين على أنفسهم بل أطلقه أحد النقاد، فعندما دخل قاعة العرض لمح في وسط القاعة تمثالًا صغيرًا منحوتًا حسب أسلوب فن النهضة، فقال «دوناتللو بين الوحوش» لم تحتفظ حركة الوحشيين طويلًا بعنفها الأول فإذا ظل ماتيس مخلصًا لروحها تحول عنها البعض أما بالعودة إلى الأسلوب الكلاسيكي أو بإكتشاف أسلوب شخصي جديد كما أن فرعًا جديدًا أخذ ينمو في الحركة المعروفة بالتعبيرية، خاصة في ألمانيا وبلجيكا، حيث تغلب الجانب القصصي أو الإنفعالي على الجانب التشكيلي البحت..

ويمكن تلخيص مبادئ الوحشية فيما يلي: منح المقام الأول للألوان الفاقعة الساخنة الخالصة كما تخرج من الأنبوبة، تتساوى القيمة الضوئية في جميع أنواع اللوحات، بناء الفضاء بواسطة الألوان، إضاءة السطح المنبسط المفلطح دون تجسيمه بواسطة الظلال، تبسيط الوسائل وتنقيتها، تحقيق التوازن التام بين التعبير أي الإيحاء الإنفعالي والزخرفة أي التنظيم الداخلي وذلك بواسطة التلوين. ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن تغلب الإيحاء الإنفعالي على الزخرفة والتنظيمات الجزئية أدى إلى الحركة التعبيرية التي سبق ذكرها.

وبعد عام ١٩٠٧ أخذت حركة الوحشية تخف حدة وتأججا فحلت محلها حركة ثورية جديدة بزعامة بيكاسو وبراك وقد أطلق النقاد على هذه الحركة إسم التكعيبية وذلك على سبيل السخرية والإزدراء، لان اللوحات التي كان يعرضها بيكاسو وبراك تبدو أنها مكونة من مكعبات متداخلة أو

مصفوفة الواحد بجانب الآخر. لم يوافق أصحاب هذه الحركة على التسمية التي أطبقت عليهم، فهم يرفضون أن يعدوا من بين أصحاب النظريات. وبهذا الصدد يقول بيكاسو أننا عندما نصور تبعًا لهذا الأسلوب الجديد فإننا لا نرمي إلى إنشاء التكعيبية بل إلى التعبير عما في أنفسنا. والمشكلة الأساسية التي واجهها بيكاسو وبراك تتلخص في إبتكار وسيلة جديدة لتمثيل الأحجام الملونة على سطح ذي بعدين، دون الخضوع لمظاهر الواقع المتغيرة العابرة، إنهما على طرفي نقيض مع الإنطباعيين.

فيجب أن نحدد الرؤية التلقائية الفورية وأن نطرح جانبًا التغييرات الجوية العرضية. وتمخضت الحركة التكعيبية عن لغة تشكيلية جديدة تمتزج فيها العناصر الوجدانية والعقلية. فالتكعيبيون يحاولون أن يحددوا الخصائص الثابتة للأشياء وأن يوحوا بثبات الأشياء وإستقرارها في فضاء مغلق دون منظور ودون ظلال وأضواء وذلك عن طريق ضرب من التبلور الهندسي أوحى به سيزان من قبل، وموضوعات اللوحات التكعيبية مقصورة على أشياء بسيطة: أشجار، منازل، أوان، أكواب، ثم بعد ذلك المناضد وبعض الآلات الموسيقية، وكلها أشياء يمكن ردها إلى أشكال هندسية، بل أخذ بيكاسو يتناول الأشخاص بأسلوبه الجديد فمالت المكعبات إلى أن تكون مسطحات متداخلة ذات جانبين أحدهما فضاء والآخر مظلل فأصبحت الأشكال مزدوجة المنظور تبدو أحيانًا بارزة إلى الأمام وأحيانًا أخرى منسحبة إلى الخلف. وبقصد ترك الشكل يتحدث عن نفسه، مهما تكن درجة التشتت أو التشويه، أصبحت الألوان في المرتبة الثانية وأقتصر بيكاسو وبراك على إستخدام لون أو لونين من الألوان الباردة مثل الرمادي

والبني الخفيف. وفي نفس الوقت تغير تكوين اللوحة فبدلًا من أن يقف المشاهد بعيدًا عنها دعته إلى الدخول فيها وأن يدور حول الشكل ناظرًا إليه من جميع زواياه في آن واحد. فقد أبتكر التكعيبيون بهذه الطريقة فضاء تشكيليًا جديدًا يعد محاولة لحل مشكلة الحركة والإستمرار بصورة مبتكرة جديدة. فقد حلت النظرة المتزامنة محل النظرة المتتابعة، أي حل التأني محل التتالي كما لو كان المصور يريد أن يلخص في شكل واحد جميع جوانب الشيء أو كأن المشاهد يدور بسرعة حول الشيء فينطبع أثر أحد الجوانب على شبكية العين ولا يزول حتى يحدث أثر جانب ثان ثم ثالث فتتراكم هذه الآثار وتتجمع وتندمج اللحظات المتتالية في لحظة واحدة مما يوحي بإستمرار الزمن. هذا يفسر لنا بعض اللوحات الغريبة التي تمثل الرأس مجابها والأنف جانبيًا أو تمثل الوجه جانبيًا والعين مجابهة كما في رسومات قدماء المصريين.

يميز بعض مؤرخي الفن الحديث ثلاث مراحل إجتازتها الحركة التكعيبية: المرحلة التجريبية من ١٩٠٧ إلى ١٩١٠ ثم المرحلة التحليلية من ١٩١٠ إلى ١٩١٢، وأخيرًا المرحلة التأليفية أو التركيبية، وقد أعترض بيكاسو على إستخدام لفظي التحليل والتركيب. فالفنان ليس بعالم، غرضه هو إبتكار الأشكال وعندما يتم تصوير الشكل يصبح وحدة قائمة بذاتها تحيا حياتها الخاصة. وكان بيكاسو يكرر قوله المشهور «إنني لا أبحث بل أجد ولا أعرف ما كنت أبحث عنه إلا بعد أن أجده» يريد بهذا القول إن يؤكد أن الصدارة في الفن ليست للموضوع الخارجي بل لقدرة الفنان على الإبداع وعلى خلق أشكال جديدة.

ويبدو لي أن التكعيبية ترجحت، لا بين التحليل والتركيب، بل بين التجريد والتجسيم، بين إستلهام مخيلة الفنان المبدعة وإستلهام الواقع، بين القيم الشكلية الهندسية البحتة والقيم اللمسية. فالمرحلة المعروفة بالتركيبية تتميز بالعودة إلى الواقع وإدخال أجزاء من الأشياء في اللوحة يلصقها ويدمجها في الصورة كقطعة من الورق أو النسيج أو أجزاء من نشارة الخشب أو حبات الرمل.

ثم طغى الجانب الحسي على الجانب العقلي في لوحات التكعيبيين بالعودة إلى الألوان بعد عام ١٩١٤ كما نشاهد ذلك في بعض أعمال بيكاسو ولوحات جوان جري وديلوني وهذا الإنسجام الذي تحقق من جديد بين العنصر الحسي والعنصر العقلي، بين اللون والشكل، أكسب اللوحة مزيدًا من التنغيم والموسيقى.

إن الحركة التكعيبية بوجه عام، على الرغم من تطرفها ومن محاولاتها الجريئة لقلب الأوضاع المألوفة، لم تكن حركة عابرة فروحها لا يزال حيًا نابضًا في أعمال الفنانين المعاصرين، بل قد تجاوزت آثار هذه الحركة حدود التصوير إلى النحت وإلى العمارة، بل إلى الحياة اليومية في شكل الأواني التي نستخدمها وفي تصميم الموبيليا وفي الزخرفة الداخلية.

فالحركة التكعيبية لم تستوح الواقع ولم تستمد إلهامها من الحياة اليومية ومع ذلك طبعت الواقع والحياة اليومية بطابعها الخاص لإنها لم تكن محاكاة عمياء تستأثرها المظاهر المألوفة بل كانت حركة إبداعية خلاقة ولهذا السبب شكلت كثيرًا من مظاهر الحياة اليومية بشكلها.

أما الحركة الثالثة التي سنتحدث عنها الآن – وهي الحركة المستقبلية – فقد سارت على نهج يتعارض تمامًا مع نهج التكعيبية ولهذا السبب فشلت ولم تترك أثرًا يذكر في عالم فن التصوير. أصحاب هذه الحركة جماعة من الشعراء والمصورين الإيطاليين بزعامة الشاعر مارينتي الذي نشر نداءه الملتهب في عام ١٩٠٩ على صفحات جريدة الفيجارو في باريس. فهو يقول: «سنتغنى بحب المخاطرة، سنجد القوة والشجاعة والجرأة والثورة والحب. إن روعة العالم قد إزدادت بجمال جديد هو جمال السرعة. أحرقوا المكتبات، أغمروا المتاحف بالحياة حتى تطفو على سطحها لوحات الماضي، إننا نجوم السماء! وقد تعاقبت النداءات والتصريحات مناديه بأغفال الماضي وبتمجيد المستقبل وبتأليه الحاضر الذي يتميز بالقوة الجبارة والحركة المتفقة والسرعة الجامحة: يجب التخلص من نير بعض الألفاظ التي تفيد معنى الإنسجام والذوق السليم، يجب القضاء على النقد الفني لإنه عقيم، بل لإنه ضار يعرقل سير التقدم.

والمستقبليون يستلهمون السرعة والحياة الصاخبة كما تبدو في المصانع وفي الشوارع المزدحمة بالسيارات والمارة ولكن الوسيلة التي لجأوا إليها لتمثيل الحركة والسرعة وسيلة ساذجة للغاية.. فهم يمثلون الجواد الذي يعدو لا بأربعة أطراف بل بالعشرات وذلك بالإشارة إلى الأوضاع المتتالية التي تتخذها أرجل الجواد أثناء جريه. ألم يتأمل هؤلاء المستقبليون في لوحات جيريكو التي تمثل سباق الخيل في أبسوم، ألم يشاهدوا تمثال روان الرجل الذي يمشي وهو ويوحي بالحركة بصورة فنية رائعة على الرغم من أنه تمثال لا يتحرك.

إن خطأ المستقبليين أنهم قدموا النظرية على إحساسهم الفني، إعتقدوا أن الفن يجب أن يعبر مباشرة عن قطاعات من الحياة وأن يكون صورة صادقة عارية عما يدور حولنا. لكن كيف يمكن أن يقوم فن بدون رمز وإيحاء، بدون إيهام وتلبيس. وكيف يمكن أن يحقق الفن رسالته في هذا الجو الصاخب من النداءات العدوانية الهدامة؟ نعم إن الحركة المستقبلية كانت صدى وإنعكاسًا لعصرها ولكنها لم تكن حركة فنية لإنها بدأت في صورة حركة فكرية وظلت محصورة في دائرة الألفاظ والنظريات. وعند نشوب الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ تفرق أتباعها فتحول أحدهم إلى الأسلوب التكعيبي وأرتد غيره إلى الواقعية الأكاديمية بينما حاول ثالث تحقيق مبادئ المستقبلية في مجال الموسيقى، فقال بالضوضائية.

وإن لم يترك المستقبليون تراثًا غنيًا فإنهم أثروا في حساسية معاصريهم بإسترعاء إنتباههم إلى مظاهر المدنية الحديثة، كما أنهم أثروا في حركة الشعر المرسل ووضعوا بعض البذور التي ستنمو بعد إنتهاء الحرب في الحركة الفوضوية المعروفة بالدادائية والتي تمخضت عن التيار السريالي في الأدب والفنون التشكيلية وهذا ما سنعالجه بالتفصيل.

السريالية

تناولنا في حديثنا ثلاث حركات في فن التصوير، ظهرت في بداية القرن العشرين حتى نشوب الحرب العالمية الأولى: الوحشية والتكعيبية والمستقبلية التي حملت لواء الثورة ضد الواقع المألوف وضد التقاليد الأكاديمية المتحجرة كما أنها أعلنت حرية الفنان في إطلاق نزعته إلى

الإبتكار والتجديد سواء في الصنعة أو في إختيار موضوع اللوحة. ولابد أن تتسم كل حركة ثورية في الفنون والآداب بسمة التطرف والمبالغة.. فمجدت الوحشية الألوان الصارخة وإعتبرتها أحسن وسيلة للتعبير عن أحاسيس الفنان الإنفعالية والعاطفية ولإطلاق الشحنات الوجدانية التي تتواتر في أعماق نفسه. وتمخضت الوحشية عما نسميه اليوم بالحركة التعبيرية التي تتناول هذه الجوانب من الحياة التي توحي بالأسى والحزن واليأس. فأعمالها مطبوعة بطابع إنساني عميق ولها قدرة فائقة على إثارة مشاعر المشاهد وحمله على التجاوب مع مآسي الحياة العسيرة. أما في الحركة التكعيبية فقد هبطت قيمة الألوان لتفسح المجال للخطوط والمسطحات من حيث هي عناصر للأحجام. فتحليل للحجم ثم تركيب لعناصره بشكل جديد يكاد لا يوحي بالبعد الثالث وأصبح التعبير محصورًا في دائرة القيم التشكيلية البحتة دون تعديتها إلى عالم الوجدان والعواطف. وجاء الفن التكعيبي فنًا مطبوعًا بطابع عقلي تحليلي لا يخلو من الجفاف والصرامة ولما قامت الحرب العالمية الأولى وإنتشرت فجائعها وغمرت العالم بسيل من الدماء والدمار أخذت القيم الحضارية والروحية التي كانت تضيء بآمالها مطلع القرن العشرين تتفكك وتنهار. كذلك أصيب الإيمان بالعلم وبالحضارة الصناعية بضربة قاسية، هذه الحضارة الصناعية التي أراد المستقبليون تمثيلها وتمجيدها في لوحاتهم.

فكان لابد من أن يحدث رد فعل عنيف ضد القيم العقلية والعلمية التي فضحت الحرب في قصورها وعجزها عن تحقيق آمال الإنسان وإرضاء رغباته الروحية العميقة، ودوت صيحة العصيان الأولى في زيورخ في سويسرا

عام ١٩١٦ أطلقها الشاعر الروماني ترستان تزارا والمصور هانس أرب وغيرهما من الأدباء والفنانين، صيحة عصيان وتمرد في وجه التقاليد والنظام الإجتماعي القائم والأساليب السائدة في الفن والأدب. سميت الحركة بالدادائية من كلمة دادا وهي كلمة من لغة الأطفال تشير إلى الحصان، وقد إختيرت هذه الكلمة بالصدفة عند فتح القاموس وقراءة أول كلمة في أعلى الصفحة. والإعتماد على مجرد الصدفة في تسمية الحركة يرمز إلى إرادة أصحاب الحركة والتحرر من كل قيد وإطلاق العنان للمخيلة الجامحة وللنزوة العابرة.. فالدادائية حركة تدميرية فوضوية تحارب جميع الأساليب الفنية والأدبية القائمة، ولتطرفها الشامل فإنها كانت تحمل في طياتها العوامل التي لا بد وأن تؤدي إلى تدميرها هي بدورها. غير أنها قبل أن تتلاشى في عام ١٩٢٢ أثارت حركات مماثلة لها في ألمانيا وفرنسا والولايات المتحدة وأصدر الدادائيون بعض المجلات لنشر دعوتهم ومن أهم هذه المجلات مجلة الآداب التي أنشأها جماعة من الشعراء على رأسهم بريتون وأراجون وقد أطلقوا إسم الآداب على مجلتهم إستهزاء وتهكمًا بالأساليب الأدبية السائدة.

وتمخضت هذه الحركة التدميرية عن حركة بنائية جديدة هي المعروفة بالسريالية، تناولت أولًا الشعر والنثر الفني ثم إنتقلت إلى ميدان التصوير والنحت. ولفظ سريالي **Surrealiste** معناه ما هو فوق الواقع أي ما هو كائن وراء الواقع المألوف العادي، ما هو كامن وراء الأقنعة العقلية والإجتماعية المتحجرة التي فقدت حيويتها ونزعت عنها كل دلالة شخصية عميقة. وأول من إستخدم لفظ سريالي هو الشاعر الفرنسي أبو ليفير

عندما وصف مسرحية «نديا تيرزياس»، بأنها درامة سريالية. ولم تمثل هذه المسرحية إلا مرة واحدة عام ١٩١٧ في جو صاخب من المرح والهرج. ثم شاع إستخدام لفظ السريالية عندما نشر الشاعر زينون في عام ١٩٢٤ تصريحه الأول عن السريالية، معلنًا أن ينبوع الإلهام والإبداع ليس في الشعور ولا في التفكير الإرادي الموجه بل في اللاشعور وفي عالم الأحلام وأن الحركات الآلية التلقائية وما تنطوي عليها من تعبير ودلالة هي وحدها المؤدية إلى إبتكار معان جديدة وإستعارات وتشبيهات غير مألوفة محملة بشحنة كبيرة من الإيحاء الشعري والإيهام الفني بعيدًا عن القيود الجمالية والخلقية والتقليدية.

وقد تأثرت السريالية بالتحليل النفسي وبنظريته في الطبيعة الديناميكية للاشعور، فالشاعر السريالي أو المصور السريالي يحاول هو أيضًا كالمحلل النفسي الكشف عن النزعات الخفية في نفسية الإنسان وتحرير قوى اللاشعور والتعبير عن الحياة الذاتية التي كبتت تحت ضغط العرف الخلق والإجتماعي فالسريالية هي في الواقع بعث جديد عنيف للحركة الرومانتيكية في وجه الحضارة الصناعية العملية التي تقوم على مبادئ العقل وتوجيهات المنطق.

وتحاول السريالية تمزيق الأحجبة التي تخفي عالم الغيبيات وإلتقاط المعاني السحرية التي تنطوي عليها الأشكال والأشياء، الأحجار والأزهار، وهي تغمر الأشباح والتخيلات، بل الهلوسات والتصورات العجيبة في جو من الشاعرية والتهلل، كما إنها تستسلم إلى المصادفات العشوائية والإتفاقات الفجائية مؤمنة بأن هناك إنسجامًا وتجاوبًا بين الحركات

اللاشعورية والإنتفاضات اللاإرادية وبين التيارات الكونية الخفية والألغام التي تتجاوب ألحانها بين الأجرام السماوية. فبينما يحاول العلم أن يسيطر بالعقل على الكون بأسره ترمي السريالية إلى الكشف عن كنه الوجود وجوهره بالمخيلة المبدعة الطليقة.

وعندما نقول إن السريالية تناهض الواقع وترنو إلى ما يسمو عليه، هل معنى هذا أن الفن السريالي غير واقعي وإنه وليد الإبداع المطلق وأن دلالته لا تتجاوز حدود القيم التشكيلية البحتة؟ إن هذا الحكم لا يصدق على الفن السريالي قدر صدقه على الفن التجريدي، فهناك نموذج يلهم الفنان السريالي، وهو نموذج واقعي، بل أكثر واقعية من أي نموذج نجده على الطبيعة، لأنه نموذج داخلي، هو رؤيا من وحي الفنان نفسه، من وحي دوافعه ورغباته اللاشعورية. وهذا النموذج الداخلي لا يمكن أن تراه العين التي تحجرت وأصبحت أسيرة المألوف والعادي والتقليدي والواقع، بل العين التي أصبحت عاجزة عن إدراك جوانب الجدة والغرابة التي لا تزال قائمة فيما هو عادي ومألوف فالفنان السريالي يدعو إلى إعادة تربية العين بتحطيم هذا الحاجز الذي أقامته العادات والتقاليد حتى ينفذ الإنسان ببصيرته إلى عالم اللاشعور والأحلام، بل إلى عالم الهذيانات والهلوسات وعندئذ تستأصل جذور المألوف والعمل الرتيب ويشعر الإنسان – ولو إلى حين – بأنه فقد القدرة على التوجه في المكان والزمان وإنه أصبح أمام مشهد جديد، وعندئذ تحدث الصدمة والدهشة والذهول ويتحقق الإحساس الفني الأصيل.

إن الفن السريالي يتوسط الطريق بين التكعيبية والتجريدية، فالأولى لا

تزال تستوحى الواقع الخارجي غير إنها تفكك هذا الواقع وتعيد بناءه بصورة جديدة. أما التجريدية في التصوير فهي تنشد القيم التشكيلية البحتة دون أن ترمز هذه القيم إلى أي موضوع خارجي. اللوحة التجريدية ليست سوى سمفونية من الخطوط والمساحات والأشكال والألوان، هي شبيهة بسمفونية موسيقية بحتة ونعني ببحتة إنها لا تحاكي شيئًا ولا توحي بأية فكرة معينة بل هي نظام من الأنغام ترتبط وتتجاوب تبعًا لنسب معينة واللوحة التجريدية إن عبرت عن شيء، خارج إطارها التشكيلي، فإنها تعبر عن حرية الفنان المطلقة أن يلعب بالقيم التشكيلية كيفما يشاء، فهي المرحلة الأخيرة لحركة تحرر الفنان من الواقع التي بدأتها المدرسة التكعيبية.

فالسريالية بإستلهامها النموذج الداخلي الذي يحمله الفنان في أعماق نفسه تتوسط الطريق كما بين التكعيبية والتجريدية، غير أنها تعلو عليهما لأن الواقع الداخلي أكثر أصالة وغزارة من الواقع الخارجي ولأنها لا تقصر دلالة الآية الفنية على القيم التشكيلية البحتة فهناك مضمون إنساني؛ وإن كان قريبًا مثيرًا للدهشة

٨- علم النفس

ولكنه مضمون يعبر عن مكنونات نفسية الفنان ويعبر خلال الفنان عن بعض التيارات الفكرية والوجدانية السائدة في بيئة الفنان الثقافية.

وحيث أن المصور السريالي يستلهم نموذجًا داخليًا ذاتيًا فلابد من أن تتنوع الأساليب والأجواء في لوحات السرياليين. ويمكن تقسيم حركة السريالي إلى أربع شعب هي الواقعية السحرية، الغيبية الكونية، الرمزية

السحرية، وأخيرًا السريالية الرومانتيكية. وفيما يلي إشارة سريعة إلى ما تتميز به كل شعبة.

أستلهمت الشعبة الأولى، وهي الواقعية السحرية أسلوب مصور إيطالي «كيريكو» سبق الحركة السريالية بما سماه التصوير الميتافيزيقي. ويبدو أن كيريكو من أنصار التصوير الكلاسيكي فلوحاته تمثل أشخاصًا أو حيوانات داخل منظر من العمارات والأعمدة ولكن الجو المسيطر على اللوحة هو جو من السكون الرهيب. ثم يلجأ المصور إلى عدة وسائل من الخداع بحيث يشعر المشاهد أن البعد الثالث لا يتجه من الخارج نحو الداخل فحسب، بل أيضًا من الداخل نحو الخارج كأن بعض الأشياء الممثلة في اللوحة على وشك السقوط خارج إطارها. يسعي المصور أن يكون أكثر صدقًا ودقة من الفوتوغرافية ولكننا في الواقع بصدد فن أصيل لا مجرد محاكاة لأن الفنان يحقق بصنعته وبأسلوبه الشخصي أهم أغراض الفن وهو الإيهام أي أنه يقدم لنا مشهدًا مزدوج الدلالة: دلالة قريبة ودلالة غريبة. فإذا نظرنا إلى اللوحة يسبق إلى إدراكنا القريب في حين أن الغريب هو الذي يقصده الفنان ولا يلبث المشاهد بعد لحظة أن يحس بلمسة الغريب في آن واحد.. ومن أشهر مصوري الواقعية السحرية رينيه ماجريت وبول دلفو البلجيكيان، والمصور الإنجليزي بول ناش والفر نسي بيير روا والإسباني سلفادور دالي.

أما الشعبة الثانية التي نعتناها بالغيبية الكونية فيمثلها بصفة خاصة الفنان الفرنسي إيف تانجي الذي تدخلنا لوحاته في عالم غريب شاسع تلوح في فضائه العميق أشباح وكائنات لا يمكن تشخيصها كأن الفنان يريد أن

ينتقل بنا إلى عهد الخليقة الأولى عندما كانت في طورها الجنيني..

ومع مصوري الشعبة الثالثة وهي الرمزية السحرية ندخل في عالم يضع سحرًا لطيفًا وخيالًا شعريًا حيث ترمز الأشكال إلى حقائق لا يعرف سرها سوى الفنان نفسه. فلوحات بول كلي السويسري وجوان ميرو الإسباني تدعو المشاهد إلى أن يسترسل في أحلام لطيفة بعيدًا عن الحياة ومآسيها القاسية.

ولدينا أخيرًا الشعبة الرابعة التي يمثلها الألماني راكس إرنست والإسباني سولانا والفرنسي أندريه ماسون وهم بعكس أصحاب الرمزية السحرية يريدون أن يعبروا عن مآسي الحياة، عن الخوف والقلق، عن فجائع الحرب، عن الصراع القائم بين الحياة والموت، بين الحب والبغضاء فالسرياليون الرومانتيكيون يلتقون، على الرغم من أسلوبهم الخاص، بالحركة التعبيرية التي سبق ذكرها في بدء الحديث.

أما عملاق الفن الحديث، بيكاسو، فإنه تأثر بدوره بالحركة السريالية وإن لم ينضم إليها رسميًا. ومرحلته السريالية لم تدم طويلًا وقد بدأها في عام ١٩٢٦ وأنهاها في عام ١٩٣٤ عندما نشبت الحرب الأهلية في بلاده، وهب ليعرض علينا أجمل مراحل فنه ولكنها مهدت السبيل لمرحلته التعبيرية الرائعة التي توجها بلوحته الخالدة «جربنكا» التي تمثل ويلات الحرب الأهلية في وطنه.

وخلاصة القول إن التصوير السريالي ليس نزوة عابرة من نزوات الفنان، بل هو مرآة تعكس أحد وجوه حضارتنا العصرية، القلق الذي

يسيطر على قلب الإنسان الذي أصبح يجهل مصيره. كما أنه وسيلة من وسائل تخفيف هذا القلق بالتعبير عنه بطريقة رمزية. إن الفنان السريالي عندما يسقط على لوحته هذه الأشباح المخيفة يحاول إستئناس هذه الأشباح ليعيد إلى نفسه المعذبة شيئًا من الطمأنينة والأمان وليضيء في جوانب قلبه المظلم وميضًا من الأمل..

التجريدية

أن زيارة واحدة لأي معرض دولي أو شبه دولي للتصوير في الوقت الحاضر يكفي لكي يلاحظ المشاهد أن ميدان التصوير يضم فريقين متعارضين متناهضين: فريق الفن المشخص المجسم أي الذي يستوحي الطبيعة والواقع الخارجي ويمثل أشخاصًا وأشياء يسهل التعرف عليها والذي توحي لوحاته بمعان وعواطف ذات مضمون إنشائي. وفريق الفن المجرد الذي يتجنب الإشارة إلى أي عنصر تمثيلي أو تصويري، إلى أي شيء مستمد من الواقع الموضوعي الذي يكون الوسط الذي تدور فيه حياتنا اليومية وحيث يصبح الشكل والمضمون شيئًا واحدًا أي نسقًا من الخطوط والأشكال ومن المسطحات والبقع الملونة بنظام خاص. والمعركة حامية بين الفريقين: أن أنصار التمثيل والتجسيم والتشيئ يعلنون أن التصوير فن تمثيلي كالنحت أو الشعر ولا يمكن أن يحاكي الموسيقى أو العمارة محاكاة تامة وإلا فقد طابع الذاتية والإستقلال.. فيرد عليهم أنصار الفن المجرد قائلين إن التصوير قد فاز أخيرًا بإكتشاف لغته الخاصة وهي لغة الخطوط والأشكال والألوان وهو مصر على تطهير هذه اللغة من جميع الشوائب التي تعكر صفاءها ونقاوتها وأن الإشارة إلى الواقع الخارجي، إلى

أشخاص أو مناظر طبيعية أو مشاهد أسطورية أو تاريخية، أو طبائع صامتة تحول فن التصوير إلى وسيلة في حين أنه يدعي لنفسه الحق بأن يكون هو غاية نفسه. ومفردات هذه اللغة التصويرية البحتة، أي الخطوط والمسطحات والألوان هي جوهر اللوحة ولبها في حين أن الموضوع غير التشكيلي أمر ثانوي يمكن الإستغناء عنه دون أن تفقد اللوحة دلالتها الفنية الخالصة بها كلوحة لا كتمثيل لفكرة أو حدث أو قصة.

فالنزاع عنيف بين الفريقين كأن المشكلة هي حياة أو موت، وجود أو عدم، ولا يمكن أن يكون الحكم الذي سيفصل في هذا النزاع ما يسمى بالذوق السليم أو بذوق الجمهور. فإذا أحتكمنا إلى جمهرة المشاهدين فسيصدر الحكم على أنصار الفن المجرد بأنهم مهرجون عابثون مضللون، أو على الأقل بأنهم مصابون بما يشبه الفصام الفني فلجأوا إلى عالم غير واقعي فارين من الحياة ومن الإهتمامات الإنسانية الراهنة.

ولكن مهما تكن قيمة الإعتراضات الموجهة إلى الفن المجرد، ومهما تكن من جهة أخرى القيمة الجمالية للوحات المجردة فإن هناك أمرًا واقعيًا لا يمكن تجاهله وهو أن الفن التجريدي فن عالمي وأن أكثر من خمسين في المائة من مصوري العالم يمارسون التصوير المجرد.. فتقام له معارض في باريس ونيويورك، في روما وأمستردام في سان باولو ودسلدورف، في القاهرة وأثينا وهويدرس في طوكيو ضمن دروس الخط والرسم، بل يزاول سرًا فيما وراء الستار الحديدي. وليس التصوير المجرد وليد هذه السنوات الأخيرة، بل يجدر بنا اليوم أن نحتفل بمرور نصف قرن على ظهور أول صورة مجردة لفاسيلي كندنسكي في ميونخ عام ١٩١٠ وعلى ظهور كتابه «الروحية في

الفن» وهو الدعامة الأولى التي قامت عليها الحركة التجريدية، غير أنها لم تنبع من مصدر واحد ولم تكن من شأن مدرسة منعزلة، بل نجد فيما بين ١٩١٢، ١٩١٥ إنشاء مراكز الفن المجرد في عدة بلاد في أوروبا، في هولاندا مع موندريان، في فرنسا مع ديلوني، وفي إيطاليا مع مانيللي وفي روسيا مع لاريانوف وماليفتش، كأن هذه الحركة الثورية الجديدة هي نتيجة حتمية لتطور التصوير وكأن الفن وملابساته الجمالية والفكرية كانت تقتضي ظهور هذه الحركة في هذه الحقبة ذاتها من الفن. وبعد هذه المرحلة الأولى من نشأته تواري الفن التجريدي ودخل في مرحلة كمون في الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين تاركًا المجال للتصوير السريالي والتعبيري ثم نفر إلى المقدمة بعد عام ١٩٤٦ وأصبح فنًا عالميًا له معارضه ومتاحفه ومجلاته الخاصة به..

وعندما ننعت هذا الفن بأنه مجرد هل نعني أنه شبيه بالمعادلات الرياضية وأن عناصره لا تختلف عن رموز الجبر وأنه ليست هناك أية إشارة ولو بعيدة إلى العناصر الطبيعية. هل فعلًا أغلق الفنان التجريدي عينيه وأسكت في فؤاده جميع الأصداء التي ترد على ما تبعثه الطبيعة والواقع الإنساني من مثيرات وإيحاءات؟ كلا وإلا يكون قد قضى نهائيًا على التصوير من حيث هو فن. ربما تكون تسميته بالمجرد غير موفقة لأن التصوير التقليدي التمثيلي يعتمد أيضًا على التجريد، لأن التفاحة التي يرسمها سيزان ليست بتفاحة تلمس وتؤكل، هي قبل كل شيء نظام من الخطوط ومن درجات من الألوان منظمة بشكل ما، وإذا كانت صورة تفاحة سيزان توحي بتفاحة حقيقية فهذا الإيحاء ليس هو ما يقصده الفنان

أولًا بل هو أمر عرضي ثانوي. ويجدر بنا أن نذكر هنا تعريف موريس ديني للوحة عند مطلع هذا القرن وقبل ظهور الحركة التجريدية، يقول دينس، وهو مصور فنان وناقد فني لامع وعميق، أن اللوحة قبل أن تكون جوادًا في ساحة الحرب أو امرأة عارية هي في جوهرها مساحة مسطحة تغطيها ألوان موزعة وفقًا لنظام ما فالمصور التجريدي يطبق في لوحته هذا التعريف بحرفيته.

فالفنان التجريدي ليس إذن تجريديًا إلى الحد الذي نظنه عندما تستعمل لفظ التجريد. والواقع أن هناك فئات متعددة داخل الحركة العامة التي تضم أنصار التشكيلية البحتة: التجريديون الخالصون، وأنصار الفن الشعبية بالمجرد **Semi-Abstract** ثم الهندسيون والفنائيون، ثم الإنطباعيون والتعبيريون، وأخيرًا الفضائيون والموسيقيون. ويمكن تقسيم هذه الفئات المتنوعة إلى ثلاث شعب تبعًا لإنتمائها إلى أحد الرواد الثلاثة للفن التجريدي: ديلوني الفرنسي، وموندريان الهولندي وكندنسكي الروسي. فأنصار ميلوني يمجدون الألوان الخالصة وينشئون تكوينات ديناميكية ورمزية بواسطة إيقاعات دائرية، ففي لوحاتهم مرونة وإنسياب وشحنة حسية قوية. أما أتباع موندريان فالتصوير في نظرهم هندسة ساكنة إستاتيكية تمثلها لوحة موندريان مربع أسود داخل مربع أبيض. فاللوحة عبارة عن نسب منسجمة أو عن تقابلات بين ألوان خالصة وخطوط ومسطحات، كأن المصور يريد الإشارة إلى معادلات رياضية أو إلى منحنيات رياضية. فإننا إزاء فن أرادي رزين بارد كله تقشف وزهد، بإزاء فن يريد أن يحلق بوثبة واحدة في عالم المطلق.

أما الذين جذبهم فن كندنسكي فإنهم لا يعدون التصوير من إنتاج الفكر الرياضي أو المنطقي، بل فيضًا روحيًا ولحنًا غنائيًا. أن المصور يعبر عن إرتعاشه الفني التلقائي بواسطة خطوط وبقع ملونة تبدو أنها موزعة بالصدفة على سطح اللوحة وأنها مزودة بحركة داخلية تنتقل بلطف بين القيم التشكيلية فتضمها على الرغم من تناثرها العشوائي في وحدة موسيقية جذابة. وهذه الموسيقية المتحركة هي التي تضفي على اللوحة شحنتها التعبيرية وهذه الشحنة التعبيرية القوية بدورها هي التي تدفع المصور التجريدي إلى أن يخرج من برجه العاجي وأن يفتح عينيه موجهًا نظرته من جديد إلى الطبيعة.. والواقع أن أنصار كندنسكي يحسون بالمتناقضات التي تتنازع العالم في هذا العصر الجريء الذي حطم الذرة والذي تراوده من حين إلى آخر، هذه النزعة الآثمة إلى تدمير العالم بعد أن سخر بأقدس القيم الإنسانية. إننا مرة أخرى بصدد رومانتيكية جديدة بعد الرومانتيكية التي أنتهت إليها الحركة السريالية وليس في هذا التطور داخل الفن التجريدي نفسه مما يثير الدهشة لأننا نجد برهانًا جديدًا على ما ذهب إليه بعض مؤرخي الفن عندما قرروا أن كل حركة فنية لابد وأن تمر بثلاثة أطوار، وأن كل طور يتميز بأسلوب معين وفقًا لترتيب واحد: الأسلوب البدائي، الأسلوب الكلاسيكي والأسلوب الذي يحقق أعلى درجة من التوافق بين الأجزاء أو بين القيم الفنية المختلفة، كأن يتحقق التوافق بين العناصر البنائية والعناصر الزخرفية. أما في الطور الثالث فإن العناصر الزخرفية تتحرر من النظام الذي كانت خاضعة له وتأخذ تنمو وتتكاثر لذاتها إلى حد الطغيان على العناصر البنائية.

وقد دخل الفن التجريدي الآن في طوره الرومانتيكي، في طوره الموسيقي الغنائي التعبيري مما يدفعنا إلى أن نشبه اللوحة حقًا بسمفونية من الألوان. وهذا الإتجاه التعبيري هو الذي سينقذ الفن التجريدي من المأزق الذي كاد يدخل فيه وسيعيد إليه اللمسة التي كاد يفقدها في لوحات التجريديين الهندسيين الفضائيين. نعم أن اللوحة التجريدية البحتة، عندما تكون من عمل فنان أصيل من شأنها أن تثير في نفوسنا متعة فنية، غير أنها متعة تروى القليل ولا ترضي جميع الرغبات الجمالية فهي متعة محصورة في أحاسيس عامة من التهدئة والتهيج أو القلق. فالمشاهد يريد أن يحلم، يريد أن تنقله اللوحة من حالته الرتيبة الهادئة إلى حالة من الإنجذاب والإختطاف والتهلل.

ففي كثير من اللوحات التجريدية يكاد يكون من المحال أن نرى الضرورة التي أقتضت هذه النسب التي توزعت بمقتضاها هذه الأشكال والبقع. فإما أن يكون الفن التجريدي ذاتيًا بحتًا وعندئذ يصبح لغزًا لا يمكن حله أو لغة مغلقة عاجزة أن تؤدي أي رسالة حتى في دائرة الكتابة التشكيلية البحتة، وإما أن يكون موضوعيًا كل الموضوعية – كأن يكون نظامًا من المربعات والمثلثات – وعندئذ يستنفذ المشاهد متعته الفنية من اللحظة الأولى..

وهنا تثار مشكلة هامة جديرة بأن تسترعي من يعملون في حقل الفن والنقد الفني. هي الفنون الجميلة: الموسيقى والعمارة والنحت والتصوير والشعر أجناس متمايزة بعضها عن بعض أم يمكن إرجاعها إلى فن واحد، هو فن الإيقاع والوزن والعدد.

إن التصوير التجريدي وكذلك النحت التجريدي والحركة المعروفة بالصوتية والتي تريد أن تجعل من الشعر سلسلة من الأصوات عديمة المعنى، كل هذا محاولات للإقتراب من الموسيقى الخالصة. وسواء ذهبنا إلى أن هذه المحاولات فشلت أو لابد أن تفشل، أو أعتقدنا أنها أصابت قسطًا من النجاح فإنها على كل حال تشهد بقدرة الإنسان على أن يتجاوز الحدود التي رسمها لنفسه أو فرضتها الطبيعة عليه، وسواء ضل طريقه أو أهتدى إليه. وعلى الرغم من صيحات الإستنكار التي كانت تصاحب كل خطوة يخطوها في عالم المجهول أو في عالم المتناقضات فلا بد من أن يعود من هذه الرحلات الجريئة وهو مزود بحصاد غزير من الإلهامات التي يثري بفضلها عالم الفن وعالم الأحلام وعالم الغزوات الروحية..

أصل التراجيديا عند اليونان

لا تزال المناقشات تدور بين علماء الأدب اليوناني حول أصل التراجيديا، في حين أن الإتفاق يكاد يكون تامًا بينهم فيما يختص بأصل الكوميديا. أن الموضوع ليس مقصورًا على ظهور التراجيديا من الوجهة التاريخية، بل يتناول ما هو أهم من مجرد التحقيقات التاريخية، أعني الدلالة العميقة التي كان ينطوي عليه هذا المشهد الدرامي الذي سمي بالتراجيديا.

يقول الرأي السائد بأن التراجيديا تطوير لنوع من الشعر الغنائي المعروف بال **Dithyrambe** والذي كان ينشده الكورس إكرامًا لإله الخمر باكوس أو ديونيزوس.. وتتميز هذه الأناشيد بطابع الجموح والحماس، وقد تكون حزينة أو مفرحة، وهي مصحوبة برقصات سريعة. وكان قائد الكورس يسرد مغامرات الإله وأفراد الكورس يشاركون الإله في أحزانه وأفراحه. ومما هو جدير بالذكر أن المغنين كانوا يرتدون جلود الماعز لكي يشبهوا صغار الآلهة المعروفين بالساتير والذين كانوا يرافقون باكوس في تجولاته، كما جاء في أساطير اليونان. والساتير أطرافه السفلى شبيهة بأطراف الماعز ونصفه الأعلى شبيه بالإنسان غير أن أذنيه مدببتان وله قرنان صغيران. فهو أذن مزيج من الإنسان والماعز والنقوش القديمة تمثله ممسكًا بيده كأسًا أو مزمارًا.

وإذا عدنا إلى أصل كلمة تراجيديا فنجدها مكونة من **Trages** تيس ومن **ode** غناء. وفي ضوء هذا الإشتقاق أنقسم مؤرخو الأدب اليوناني قسمين: فريق يقول إن التراجيديا سميت هكذا لأن الإحتفال بعيد دبوتيزوس كان يتضمن تقديم قربان للإله وكانت الذبيحة جدي أوتيس، ويذهب الفريق الثاني إلى أن التراجيديا هي في الأصل أغان ينشدها مغنون يرتدون جلود الماعز والرأي الثاني هو السائد. والأمر الذي يدعم الرأي الثاني هو وجود ما يعرف بالدراما الساتيرية وكان هذا النوع من المسرحيات يلقى قبولًا كبيرًا في أثينا في حوالي منتصف القرن الخامس قبل المسيح. والدراما الساتيرية خليط من الملهاة والمأساة. وكما سبق أن ذكرها كانت النقوش تمثل الساتير نصفه الأعلى إنسان ونصفه الأسفل جدي، فكان من الطبيعي أن يتجه الظن إلى ربط التراجيديا بأناشيد المرتدين جلود الماعز.

غير أنه يمكن أن نوجه إعتراضين على هذا التأويل: أولًا: أن التصور الشعبي للساتير هو أنه كائن كثير الحركة، يميل إلى المرح والهرج، وكثيرًا ما يكون ثملًا من شرب الخمر مندفعًا وراء شهواته فهو أبعد ما يكون عن معنى المأساة والفاجعة، هذا المعنى المتضمن أصلًا في التراجيديا. والإعتراض الثاني هو أن النقوش التي أكتشفت على الأواني والرسومات التي وجدت على الخزف في القرنين السادس والخامس لا تمثل الساتير في شكل الماعز بل في شكل حصان وتعرف هذه الأشكال بال **Silences** والرسومات التي تمثل الساتير في شكل ماعز لم تظهر إلا بعد ظهور التراجيديا.

وإنقاذًا للرأي الذي يقول بأن التراجيديا تطوير الأناشيد التي كان ينشدها مغنون يرتدون جلد الماعز، حاول بعض المفسرين تحويل الحصان

إلى تيس، أي تحويل السيلين إلى ساتير بالقول بأن السيلين كانوا يتصفون بصفات الساتير كالجموح والمرح والإندفاع الشهواني.

وعلى كل حال أن الذين يربطون بين التراجيديا وبين موكب المغنين المرتدين جلود الماعز لا يفرقون بين أصل التراجيديا وأصل الكوميديا. فالكوميديا هي بدون شك مرتبطة بالإحتفالات التي كانت تقام إكرامًا للإله باكوس، فبجانب الديتيراب الذي تحول إلى التراجيديا حسب الرأي الشائع، كان يؤلف موكب من جماعة من المهرجين المشاكسين، ويطلق على هذا الموكب أسم كوموس فالكوميديا هي أناشيد الكوموس.

لابد إذن من الفصل بين أعياد باكوس وما يتخللها من أناشيد وقصائد غنائية من جهة ومن تهريج من جهة أخرى وبين التراجيديا، ومحاولة البحث عن أصل التراجيديا في مجال آخر لكي نحافظ على الطابع المأسوي الحزين الفاجع الذي يميز التراجيديا عن الأعمال المسرحية الأخرى مثل الدراما الساتيرية والكوميديا والتراجيكو ميديا هذه المحاولة قام بها **Femaml Rubert** أستاذ الأدب اليوناني في السربون في بحث له نشر عام ١٩٦٢.

يعود روبير إلى رأي كان سائدًا في الأدب الفرنسي في القرن السادس عشر مؤداه أن أصل التراجيديا يرجع إلى إحتفال ديني يقام إكرامًا للآلهة والموتى من الأبطال وكان المحتفلون يقدمون للآلهة ذبيحة من فصيلة الماعز.

فإذا كان المحتفل به إلهًا كانت الذبيحة تيسًا أما إذا كانت آلهة كانت الذبيحة عنزه.

ولكن ما علاقة هذه الشعائر الدينية بالتراجيديا؟ الخطوة الأولى للإجابة على هذا السؤال نجدها في تعليق دونه أحد الشراح القدماء على هامش نص من مسرحية يوربيدس **Hecube** بقول التعليق أن الكورس عندما يصل إلى أوركسترا لكي ينشد النشيد الإفتتاحي **Pamds**.

يدور حول الأوركسترا في أتجاه ما ثم يدور في الإتجاه المضاد الذي يسمى **Thymele** وهذا اللفظ معناه المذبح. والسير الدائري في إتجاهين متضادين يذكرنا باللابيرانت أو القصر الذي بناه ملك جزيرة كريت ميتوس وكان مكونًا من دهاليز متشعبة بعضها مسدود بحيث أن الزائر يضل طريقه فيعجز عن الخروج منه إلا إذا أهتدي بخيط أريان ويصف لنا هوميروس ما كان منقوشًا على درع أخيل.. صفوفًا من الراقصين، بعضهم يسيرون في أتجاه والبعض الآخر في الإتجاه العكسي. ولا شك في أن هذه الرقصة هي الرقصة نفسها التي أنشأها تيزيه في جزيرة دينوس والرقصات التي كانت شائعة في مناطق أخرى من بلاد اليونان وتعرف برقصة اللابيرانت.

وهذه المساحة التي يحدثنا عنها هوميروس أكتشفها رجال الآثار منذ نصف قرن عندما كشفوا عن قصر مينوس في مدينة كنوسوس. وفي الرسومات «الفريسك» التي تزين جدران غرف القصر ترى هذه المساحة وعلى جانبيها مدرجات تجلس عليها النساء لمشاهدة حركات الراقصين. وقد يكون من الطريف القول بأن المشاهد المسرحية في العهد اليوناني الكلاسيكي مأخوذة من حفلات الرقص التي كانت تقام في قصور كريتب من حوالي ١٥٠٠ سنة قبل المسيح..

ولكن الأمر الذي يهمنا هنا هو أن التراجيديا يرجع أصلها إلى القصائد الغنائية التي كانت تنشد بمناسبة تقديم القرابين من التيوس. فإن التيس منذ أقدم العصور ينظر إليه على أنه حيوان محمل بذنوب وخطايا الناس وأن في ذبحه خلاصًا وتطهيرًا من هذه الذنوب.. وهذا الإعتقاد ليس خاصًا باليونان بل نجده لدى شعوب أخرى في العصور القديمة. وقد يصل الأمر في بعض الحضارات وحتى في أثينا نفسها أن يحل إنسان محل التيس فيصبح هو كبش الفداء. فنحن هنا بصدد شعائر دينية الغرض منها تطهير القوم من شوائبهم، من الدنس والرجس.. فيضحي الفرد في سبيل خلاص أهل المدينة. أليس معنى «كبش الفداء» هو الذي يتجسد أمامنا في التراجيديا، من هو أوديب سوى هذا الإنسان المحمل بالدنس والخطيئة والذي يدان على الرغم من براءته. ونزلت به المصائب والفجائع لكي يكفر عن ذنوب الآخرين ويخلص أهل المدينة من الكوارث التي أصابتها. إننا بصدد بطل حلت به لعنة القضاء والقدر، لا لعنته الآلهة فقط لأن الآلهة أنفسهم خاضعون لأحكام القضاء والقدر..

وخلاصة القول إن أصل التراجيديا يرجع إلى فكرة التطهير بتقديم الذبائح تكريمًا للموتى.

وتذكر النصوص القديمة أن مشاهد التراجيديا لم تكن بمناسبة الإحتفال بأعياد باكوس، بل كانت تكريمًا لأحد الأبطال كما ورد ذلك في نص المؤرخ هيرودوت. ثم جاءت الإحتفالات بتمجيد الإله باكوس فأدمجت فيها الطقوس الجنائزية القديمة.

إن هذا التفسير يتلاءم أكثر مع روح المأساة من التفسير الذي يرجع التراجيديا إلى رقص جماعة الساتير وما يتخلل هذه الرقصات من تهريج ومرح. فهو يربط بين الرقص التطهيري حول المذبح وفكرة كبش الفداء..

ويجب أن نذكر أن مشاهدة التراجيديا يكاد يكون أمرًا إجباريًا لجميع سكان المدينة وكانت مدرجات المسرح تتسع لحوالي ١٥ ألف مشاهد. وفكرة الأجيار توحي بأننا بصدد إحتفال ديني لا مجرد إحتفال ترفيهي. وكانت المشاركة بين الممثلين والمشاهدين مشاركة فعلية عاطفية.. فلم يكن الممثل يتكلم بصوته العادي، بل كان إلقاؤه أقرب إلى الغناء حينًا وإلى الأنين والنحيب حينًا آخر كأنه كاهن يؤدي الشعائر الدينية. ومما كان يزيد من روعة الأداء وقوف الممثل على عكازين عاليين ووضع القناع على وجهه وتضخيم حجم جسمه بالملابس السميكة.

هذا هو جو المأساة وفي هذا الجو الرهيب المروع كان يبدو للمشتركين في أحداث التراجيديا أن حجب السماء قد تمزقت وأن الإنسان في سبيله إلى أن يرتفع الى مراتب الآلهة أنفسهم..

المسرح والتحليل النفسي

مقدمة

إن الإتجاه السائد اليوم نحو التخصص في دوائر المعرفة والعلم بل التخصص داخل فرع واحد من فروع علم ما، يحجب عن نظرنا حقيقة هامة جوهرية هي أن فروع المعرفة مهما تعددت وتنوعت يمكن إرجاعها إلى عدد قليل من الأصول إن لم يكن إلى أصل واحد. فالعصارة الحيوية التي تتجمع في الجذور وتأخذ مجراها في الجذع هي التي تتوزع في جميع فروع شجرة المعرفة في أوراق كل فرع منها وثماره.

وعلى الرغم من الإختلافات العرضية التي نشاهدها بين مظاهر الثقافة المتعددة، بل على الرغم من الإختلافات النوعية بينها فإنه في وسع النظرة الشاملة التأليفية، التي تظل متمتعة بقدرتها على إدراك أوجه الشبه من وراء أوجه الإختلاف، أن تحس بالتجارب الذي يتردد صوته بين العلوم والفنون في كل عصر من عصور التاريخ الإنساني..

لننظر مثلًا في الحركات العلمية والأدبية والفنية التي ظهرت بوضوح في القرن التاسع عشر. فإن الحركة الرومانتيكية لم تكن مقصورة على الادب بل امتدت إلى الفنون التشكيلية والموسيقى والتاريخ والسياسية والفلسفة، بل أيضًا إلى بعض النظريات العلمية التي كانت تحاول تفسير الظواهر

البيولوجية، ثم حدث رد فعل في جميع هذه الميادين ترددت أثاره في المدرسة الواقعية والطبيعية في الأدب والتصوير وفي الفلسفة الوضعية، لأوجست كونت وفي بحوث كلود برنارد لإخضاع الظواهر البيولوجية للضبط التجريبي، وفي نظرية تين في تفسير التاريخ وفي النقد الأدبي والفني، كان التطور الذي يحدث في مختلف مجالات المعرفة والبحث تعبير متعدد الألوان والنغمات عن تغيير عميق في جذور الحضارة والثقافة، تغيير هو محصلة الصراع الذي يقوم ويحتدم في بعض الفترات الحرجة بين الأمس والغد، بين القديم والجديد..

أن النشاط الإنساني في صوره الفردية أو الجماعية على السواء، تتنازعه قوتان، إحداهما محافظة والأخرى مجددة، تتمثل الأولى في الحركات التي أصبحت آلية تعودية، في المتواترات والمتواضعات من الأفكار والآراء، في النظريات الأدبية والفنية التي تنعت بالأكاديمية.

وإن كان لابد من أن يتلقى التلميذ عن معلمه أصول العلوم والفنون فلا يمكن أن ترتقي المعرفة وتتطور أساليب البحث والتعبير إلا إذا تحرر التلميذ فيما بعد من المتواضعات التي تلقاها وثار عليها وكشف عن أساليب في البحث والتعبير تحمل طابعه الشخصي دون القضاء تمامًا على الأساليب الجديدة.

والقول بالتجاوب بين شتى العلوم والفنون لا يعني أنه يحدث لزامًا في وقت واحد وبصورة متوازية تمامًا، بل العكس هو الصحيح في معظم الأحيان إذ يسبق فن الفنون الأخرى ويصبح رائدها ثم ينتقل الأثر إلى

الأدب فيلتقي مع تطور الفكر الفلسفي أو العلمي. ومما هو جدير بالبحث أن نكشف السر الذي يجعل فن التصوير بشكل خاص يسبق غيره من الفنون، والآداب، بل ينبئ أحيانًا بما سيحدث في النظريات العلمية من تغيير وإنقلاب.

فقد سبق التصوير الأدب في الحركة الرومانتيكية، والمدرسة الإنطباعية حررت اللوحة من البلاغة الزائفة الجوفاء ومهدت السبيل لكي يسترد فن التصوير لغته الخاصة به، ويطهرها من شوائبها كما هو الحال اليوم في الفن التجريدي. وسوف نرى أن العيار الأساسي للحكم على أي إنتاج علمي أو أدبي أو فني هو مدى إستخدام اللغة الخاصة بكل مجال من مجالات الثقافة والمناسبة له، والفن التجريدي الذي ترجع أعماله الأولى إلى عام ١٩١٠ يعبر بصورة رمزية عما سيكون عليه عصر تفجير الذرة.. عصر يغالي من جهة في التجريد العلمي والرياضي والمنطقي ويغالي من جهة أخرى في اللامعقول واللامنطقي..

التجاوب بين المسرح والتحليل النفسي

والقول بالتجاوب الثقافي يصدق بصورة واضحة على الفنون المسرحية والعلوم النفسية وبخاصة على المأساة والتحليل النفسي لسيجموند فرويد. والأدلة على ذلك كثيرة سوف نتناول بعضها خلال هذا البحث. ولكن المشكلة الجوهرية التي يجب إثارتها أولًا هي طبيعة هذا التجاوب وأسبابه. هل هو مجرد إلتقاء بين تيارين من الجهود كان لابد أن يلتقيا كما يلتقي عبقري بعبقري آخر في الكشف عن حقيقة واحدة، أم

هو نتيجة تأثير متبادل بين أعمال أدباء المسرح وبحوث علماء النفس؟ قد يكون هذا حينًا وذاك حينًا آخر. وعندئذ تثار مشكلة ثانية، لا تتصل بموضوع الإبداع والخلق كما هو الأمر في المشكلة الأولى، بل بموضوع النقد وإصدار الحكم على قيمة الإنتاج المسرحي أو السيكولوجي.

وحال الباحث حيال هاتين المشكلتين الرئيسيتين كحال المسافر ليلًا في قلب غابة مظلمة يلاحقه عند كل خطوة يخطوها موكب من الأشباح المشاكسة تجعله يتعثر في سيره فما أن يتجه في طريق ما حتى يضطر إلى تغيير إتجاهه ليسلك طريقًا اخر وهكذا حتى تتلاشى معالم الطرق كلها ويتوقف عن السير إعياء ويأسًا..

لابد إذن من وضع خطة السير إجمالًا قبل الشروع في هذه الرحلة المحفوفة بالأخطار. وأول فكرة تبادرنا هي أن كلًا من علم النفس والمسرح يتناول تشريح النفس البشرية وتحليل سلوك الأفراد في مواقف معينة وتصوير شخصيات متنوعة بإبراز مجموعة السمات الرئيسية التي تميز كل شخصية عن غيرها من الشخصيات.. وعلى ذلك يكون الموضوع الأول هو البحث في طبيعة الموقف المسرحي أو الموقف الدرامي والى أي مدى من الصدق والعمق تجسم المواقف الدرامية المشكلات النفسية من حيث هي مواقف تتضمن ألوانًا من الصراع النفسي والإجتماعي في علاقة الإنسان مع الآخرين..

قد يقال إن بعض روائع الفن المسرحي وخاصة في المأساة لا تستلهم النظرة النفسية في تحليل الشخصيات والمواقف، بل هي متأثرة بصور

الإنسان لعلاقته بالآلهة وبالقضاء وبالقدر وبالقوى الغيبية وما إليها. هذا ما لا يمكن إنكاره، بل يجب إبرازه وتأكيده بقوة لأن صلة المسرح بالتصورات الميثولوجية والدينية والفلسفية لا تقل وثوقًا عن صلته بالعلوم النفسية، بل يمكن القول بكل إطمئنان أن هذه النظرة الأخيرة هي التي ستوضح لنا طبيعة المسرح من حيث هو عمل فني لا من حيث هو فقط أداة تعليمية أو وسيلة من وسائل الإسقاط والتطهير والتسامي.

وهذا هو الموضوع الثاني الذي يفرض نفسه على الباحث وستقتضي معالجته تحليل لغة المأساة والكشف عما يميزها عن سائر لغات الفنون الأخرى وستمدنا هذه الدراسة بالمعيار الفني الذي يمكن بمقتضاه الحكم على العمل المسرحي من حيث هو فن.

وتؤدي بنا هذه النقطة الأخيرة إلى تجلية جانب هام من جوانب التجاوب بين التحليل النفسي والمسرح في القرن العشرين. وسوف نرى كيف أن كثيرًا من الأعمال المسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تبدو لنا اليوم هزيلة وضعيفة لأنها نسيت لغة الفن المسرحي الأصلي وأن نهضة هذا الفن في القرن العشرين ترجع إلى إكتشاف لغته مرة ثانية..

وما يقال عن المسرح يقال كذلك عن العلوم النفسية. أضطر علم النفس في النصف الثاني من القرن العشرين إلى أن يستعير في تحليلاته لغة علم الكيمياء مع المدرسة الإرتباطية العنصرية ثم لغة علم وظائف الأعضاء مع المدرسة السلوكية حتى وصل إلى مأزق لإفتقاره إلى لغة الإنسان لا من حيث هو بوتقة للتفاعلات الكيميائية ولا من حيث هو مجموعة من

الروافع والتروس بل من حيث هو مصير يناضل داخل الشبكات الموقفية التي تضمه، يناضل نفسه والآخرين لإسترداد حريته والكشف عن حقيقته. وهذا هو فضل التحليل النفسي الذي حلل سلوك الإنسان وكشف عن أعماق النفس البشرية بتحليل لغة الإنسان والإشارة إلى ما فيها من نواحي الزيف والتصنع والتقنع حتى يرى الإنسان صورته في مرآة صادقة دون مجاملة ولا ممالقة.

الموقف الدرامي

لفظ «الموقف» من المصطلحات التي أصبحت مشتركة بين لغة المسرح ولغة علم النفس المعاصر. في القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين كان الإنسان في نظر علماء النفس أقرب إلى فكرة مجردة منعزلة منه إلى كائن حي يرغب ويفكر ويريد داخل شبكة معقدة من المواقف. ولم يتجسم هذا التصوير الحي للإنسان إلا بفضل دراسات فرويد من جهة وبحوث علماء النفس المنتمين إلى المدرسة الجشطليتية في مجال علم النفس الإجتماعي أمثال كورت ليفين وتلامذته. هذا بالإضافة إلى إسهام الفينومينولوجية والوجودية في جعل الإنسان المندمج في الموقف وحدة لا يمكن تجزئتها.

إن العمل المسرحي تجسيم لمواقف واقعية أو مواقف يمتزج فيها الواقع بالخيال، مواقف توحي بها الحياة اليومية أو تجارب حياة ماضية تبلورت في الأساطير وفي ذاكرة الإنسانية في مراحلها التاريخية الأولى ولكن بعد صياغتها فنيًا وصبها في قوالب لغوية مبتكرة ودفعها في حركة تتابع موجاتها

وشحناتها بلا إنقطاع خلال تكوين العقدة حتى حلها أو تمزيقها أو تفجيرها. وتنشأ الحركة إبتداء من موقف وتتضخم ثم تلتف حول نفسها حينًا ثم تنبسط حينًا آخر، منساقة تارة بلطف وهدوء حينًا ثم مرة أخرى بقوة وعنف من موقف إلى آخر فتتداخل مجالات القوى التي تشد بعضها بعضًا جذبًا ونفرًا، ثم تندمج في المجال الأخير حيث تهبط الحركة وتسكن.

فالموقف الدرامي يمثل إذن بشكل خاص التوتر القائم بين أشخاص المسرحية في لحظة ما من لحظات الحركة. هو الصورة البنائية التي يرسمها في لحظة ما نظام من القوى التي يجسمها ويحركها أو يعانيها أشخاص المسرحية في هذه اللحظة.. ويقول إيتيين سوريو أن هذه القوى هي بمثابة وظائف درامية بمعنى أن كل قوة لا توجد ولا تعمل إلا بعمل النظام الكلي الذي يضمها وهذا النظام الكلي هو الذي في نهاية الأمر يحدد طبيعتها ويجعلها تنشط وفقًا لهذه الطبيعة. ولا تعمل هذه القوى داخل المشهد المحصور في علبة المسرح فحسب بل هي مشدودة إلى عالم المسرحية الأكبر الممتد بعيدًا في الزمان والمكان.

ويستخلص سوريو من تحليل عدة مواقف مسرحية لما يقرب من مائة مسرحية وست وظائف درامية أساسية. ويذكرنا تحليله للمواقف الدرامية بتحليل كورت ليفين لقوى المجال في المواقف النفسية الإجتماعية، أو تحليل فرويد للمواقف الثلاثية وما تتضمنه هذه المواقف من توترات ومن ألوان من الصراع.. وفيما يلي عرض مختصر للوظائف الدرامية الأساسية..

أولًا: قوة دافعة ذات موضوع معين وموجهة تتمثل في نزعة أو عاطفة

تحرك أحد أشخاص المسرحية وترمي إلى هدف وتوجه العالم المسرحي الأصغر كما يدور على خشبة المسرح مكونة بؤرة العالم المسرحي الأكبر للمسرحية، وتتجه النزعة في إتجاهين رئيسيين متضادين هما الجذب والنفور، الإقدام والإحجام، ولذلك يمكن إرجاع مختلف القوى المحركة إلى قوتين هما الرغبة والخوف.

وإذا نظرنا شطر التحليل النفسي فإننا نلاحظ أن فرويد عندما يتناول تأويل الأحلام يفسر الحلم بأنه في آن واحد الخوف من وقوع حوادث الحلم والرغبة في أن تحدث كما في حالة الحلم بموت شخص عزيز.

ثانيًا: الخير أو القيمة التي تتجه نحوها القوة الدافعة، أو بعبارة أدق الممثل الشخصي لهذا الخير ولهذه القيمة، أو ما يجسم القيمة في العالم المسرحي الأصغر.

هذا في حالة ما تكون القيمة جاذبة، أما في حالة الخوف من وقوع الشر تصبح القيمة منفرة.

ثالثًا: الحاصل على القيمة التي تتمناها القوة الدافعة وليس من الضروري دائمًا أن يكون الحاصل هو صاحب الرغبة، فقد ترغب الخير لذاتنا، كما في حالة العشق أو نرغبه لغيرنا كما في حالة حب الأم لإبنها أو في حالة التضحية..

رابعًا: المعارض.. لا يصبح الموقف دراميًا إلا بوجود عقبة تحول دون الحصول على القيمة المرغوب فيها، سواء كان النايل صاحب الرغبة أو شخصًا آخر. فتكون صورة الموقف كالآتي: نزعة – هدف – مقاومة —

نايل. قد يكون مصدر المقاومة عقبة مادية أو عقبة معنوية مثل المركز الإجتماعي، أو الرأي العام، غير أنه يجب أن تكون المقاومة مجسمة في شخص حي أو في عدة أشخاص لكي يصل الموقف إلى أقصى درجة من الشدة الدرامية.

خامسًا: الحكم أو مانح القيمة. هو الذي يملك القدرة على العطاء أو الرفض وقد تكون القيمة أو ممثلها شخصية مستقلة، قادرة على أن تهب نفسها. غير أن دور المانح لا يكتسب قوته الدرامية إلا في علاقته مع المقاومة التي تبديها القوة الدافعة الموجهة أو مع المعارض وفي هذه الحالة تبرز وظيفة الحكم في المقدمة.

سادسًا: العامل المساعد، أو الشريك الذي قد يكون في بادئ الأمر غريبًا عن الموقف الدرامي السائد ثم لسبب من الأسباب يتدخل في الحركة ليدعم إحدى القوى المتصارعة، مما يؤدي إلى تغيير التوازن وإلى تغيير محصلة القوى في مجموعها.

تلك هي الوظائف الدرامية الرئيسية التي تقوم بتأديتها شخصيات المسرحية والتي أستخلصها سوريو من تحليله لحوالي مائة مسرحية. هي بمثابة مخطوط عام يمكن أن ترجع إليه جميع المواقف الدرامية على إختلاف صورها ومهما تنوعت تفاصيلها وقد نهج سوريو في هذا البحث الشائق منهج العالم الطبيعي الذي يستقرئ الجزئيات لردها إلى أقل عدد ممكن من القوانين العامة. فالفكر لا يمكنه أن يرتقي إلى مستوى الفهم والتفسير إلا بفضل عمليات الوصف والتصنيف والتجريد والتعميم.

ذكرنا أن الوظيفة الدرامية الأولى تتمثل في قوة دافعة ذات موضوع معين تسعى للإستيلاء عليه أو الهروب منه وأن جميع القوى المحركة على إختلاف صورها تنقسم إلى قسمين: قسم يتجه نحو قطب الرغبة ويتركز حوله وقسم يتجه نحو القطب المضاد ويتركز حول الخوف. وفيما يلي أهم هذه القوى الدافعة كما يذكرها سوريو:

أولاً: القوى الدافعة التي تندرج تحت مفهوم الرغبة:

الحب بصوره المختلفة: الجنس، العائلي، حب الصديق لصديقه.

التعصب الديني أو السياسي

الجشع، البخل، السعي وراء الثروة، الترف، اللذة البيئة الجميلة المراتب السنية والدرجات الرفيعة، السلطة.

الحسد، الغيرة.

البغض، الرغبة في الإنتقام.

حب الإستطلاع، العياني، الحيوي، الميتافيزيقي الوطنية.

الرغبة في مهنة معينة.

الحاجة إلى الراحة، السلام، اللون، الخلاص، الحرية.

الحنين إلى شيء آخر غير محدد، إلى الوجود في مكان آخر غير محدد.

الحاجة إلى البراءة والطهارة والفضيلة والغفران والنسيان.

الحاجة إلى التحمس والتهلل، إلى النشاط والعمل أيًا كان، إلى الشعور

بحياة مليئة غامرة، إلى تحقيق الذات.

ثانيًا: أهم القوى الدافعة التي تندرج تحت الخوف والخشية هي:

- الخوف من السقوط في أهوية الشر.
- الخوف من الموت، من الخطيئة، من تأنيب الضمير، من الألم والبؤس، من القمح والمرض والملل ومن فقدان الحب والعطف.
- الخوف من إصابة الأهل والغرباء بالشقاء والألم والموت، والدنس المعنوي والإنحطاط.

ثم هناك مجموعة الآمال أو المخاوف المتعلقة بعالم الغيب، بعالم ما وراء الموت.

ويتولد الموقف الدرامي عندما تنشط إحدى هذه القوى، ولا يرجع تفاوت درامية الموقف إلى نوع القوة الدافعة بل إلى درجة تنشيطها وما تمتاز بها من قوة الدفع.

الموقف التحليل النفسي

من اليسير أن نتبين مما سبق وجوه الشبه العديدة بين المواقف الدرامية وما يحتدم فيها من صراع بين الرغبات المتعارضة وما يكشف عنه التحليل النفسي لا فقط من المواقف التي يعانيها الشخص أثناء التحليل والتي تتضمن ألوانًا من الصراع العنيف بين شتى الميول والنزعات، بل ما يكشف عنه أيضًا لدى أي شخص ليس في حاجة إلى علاج، من ألوان شتى من الصراع اللاشعوري كما تعبر عنه بصورة رمزية الأحلام وفلتات اللسان وبعض الأخطاء غير المقصودة في الظاهر وبعض حالات السهو والنسيان.

أن العلاقة بين المسرح والتحليل النفسي ليست وليدة هذا العصر وليست بالعلاقة العرضية الجزئية. إن الصلة التي تربط بينهما صلة جوهرية أصيلة، ويمكن القول إنه لا وجود لمسرح بدون تحليل نفسي، كما أنه لا وجود لتحليل نفسي بدون مسرح. في كتابه «إعترافات مؤلف مسرحي» يقص علينا هنري رينيه لنورمان زيارته لفرويد في فينا. وبعد أن دار الحديث حول مسرحية لنورمان « ملتهم الأحلام» وتأثر بعض المسرحيات المعاصرة بالتحليل النفسي، إتجه فرويد نحومكتبته وأشار إلى مؤلفات أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وشكسبير وهو يقول: هؤلاء أساتذتي، وفي أعمالهم كفالتي وضماني. فدهش لنورمان لأهمية هذا التصريح وتواضعه، ومن رأيه أن التحليل النفسي يظل أكثر السبل جرأة التي شقها الإنسان للكشف عن أعماق النفس البشرية وتجلية غوامضها..

من أبرز سمات التحليل النفسي أنه يقدم لنا علم النفس في صياغة درامية وتبدو الشخصية كأنها مسرح اللصراعات القائمة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، بين مختلف الأجهزة النفسية، اللهو، والأنا والأنا الأعلى. نعم إن هذه الأجهزة ليست موجودات مستقلة قائمة بذاتها، ولكنها قابلة لأن تأخذ في أسلوب الأديب صورة شخصيات تحتدم بينها في سريرة الإنسان حرب قاسية، إن أشباح هذه الحرب الضروس تطوف في أعمال الأدباء وإعترافاتهم. إن الفنان المصور ديلاكروا كان يقول لإستندال: إننا مزيج غريب من الأضداد لا يمكن تفسيره، إن كل شخص يحوي في باطنه عشرة أشخاص وقد يحدث أحيانًا أن يظهر هؤلاء الأشخاص دفعة واحدة.

والموقف التحليلي أثناء العلاج قريب الشبه بالمواقف الدرامية، أن

على المريض أن يقوم «بإخراج» مأساته الداخلية، أن يطارد الأشباح التي تسكنه أن يلمس الصراع القائم بينها وأن يعاني هذا الصراع المرة بعد الأخرى، وأن يستشف خطوط هذا الصراع من خلال الأحلام والتبدلات الرمزية، من خلال هذه التعبيرات التي تحمل طابع الفن الطفلي البدائي الساذج. فالحياة الداخلية ليست إلا مأساة تدور وقائعها بين عدة شخصيات، مأساة تبدو في بادئ الأمر محملة بأحكام القضاء والقدر القاسية، مثقلة بغيوم التشاؤم واليأس، ثم، مع تقدم العلاج، لا تلبث هذه الغيوم أن تنقشع، وبفضل كشف المريض عن حقيقته بمعونة المحلل، وزيادة إستبصاره بالدوافع التي تتنازعه، وإعادة معاناته للمواقف المؤلمة الصادقة التي عاشها من قبل، تتطور حركة المأساة أثناء التمثيل والإمتثال فيتم التطهير ويكتمل الفهم بعد تألم وتأمل ويسترد البطل حريته وإنطلاقه، حرية التعبير والفعل..

إن المآسي الفردية تنحصر في عدد قليل من النماذج الثابتة، هذه النماذج التي تصورها لنا الأساطير القديمة، هذه التصورات الشعرية التي تلخص في حوادثها وفي تكوين عقدها تجارب الإنسانية في مصارعتها القضاء والقدر والقوى الغيبية الغاشمة القاسية. وليس من الغريب أن أوديب هو في آن واحد أب المسرح وأب التحليل النفسي وإذا كانت أعمال سوفوكليس لا تزال تثير عواطف القارئ أو المشاهد فسبب ذلك، كما يقول فرويد، هو أن المأساة اليونانية هي مأساة كل منا، لأن كل واحد منا هو أوديب في صراع داخلي مع القضاء والقدر.

إن المسرح المأسوي، في تصويره للعلاقة بين الإنسان والآلهة، إرتقى

دفعة واحدة إلى القمة في ثلاثية أسخيلوس «الأورستيا» حيث يقبل الآلهة في نهاية الأمر أن يشترك الإنسان معهم في إصدار أحكام العدالة، فكما أن بروشيوس عارض إرادة زوس إله الآلهة، وسرق النار من موكب الشمس ليمنحها من جديد للبشر بعد أن حرموا منها، فإن أورست، بمعاونة أبوللو وأثينا وهما من الآلهة المحدثين، يغتصب من قدامى الآلهة حق الإنسان في تقرير مصيره، أنه بروشيوس آخر بعد أن حطم أغلاله ونجا من العذاب الأبدي.

إن الأورستيا لم تنل بعد قسطها من التحليل السيكولوجي كما فازت به مآسي سوفوكليس. إن من خلال الأسطورة التي يصورها أسخيلوس الشاعر والتي تمثل الصراع بين الإنسان وقضاء الآلهة يحاول أسخيلوس الخبير بخبايا النفس البشرية أن يتتبع نشأة العواطف وسيرها في اللاشعور ثم صداها في الشعور في صورة الإضطراب النفسي والقلق. ففي الأورستيا كما يقول بول أرنولد «يمتزج الجانب الإنساني بالجانب الآلهى والجهنمي إمتزاجًا حميمًا، ويمتزج التصوير الدقيق بالتركيبات العقلية، بالموجودات التي تبعثها المخيلة الشعرية أو الصوفية، وليس من العجيب أن نشاهد في هذا العمل طغيان الجانب الصوفي على الجانب السيكولوجي وتشويهه، إذ أن معرفة أسخيلوس للإنسان كانت من قبيل المعرفة الغريزية، عن طريق الحدس الصادر عن القلب أكثر منه عن طريق الملاحظة البادرة..

إن المأساة تكشف بالتدريج عن العقد النفسية المتضمنة في الأسطورة مثلها في ذلك مثل العلاج بالتحليل النفسي. إنها تقدم لنا مرآة صارمة تدعونا بدون أية رحمة إلى مراجعة أنفسنا وفحص ضميرنا دون غش أو

مجاملة. وكما أن للمأساة تأثيرها في تحطيم بعض القيود التي تقهر حريتنا، وفي تطهير أنفسنا من أهوائها وإنفعالاتها المؤلمة، فالتحليل النفسي هو أيضًا يرمي إلى تحريرنا وتطهيرنا من الخداع الذاتي ومن مخاتلات الشعور، وذلك بطرد الأشباح وخفض عدد الشخصيات الباطلة الزائفة التي تتطاحن في المأساة الداخلية..

ولا يرجع الأثر التطهيري إلى تسلسل مواقف المسرحية فحسب، بل يرجع أيضًا إلى اللغة الشعرية التي تخلق الجو الملائم للإشتراك في صميم الحركة الدرامية ومشاركة الأبطال فيما يعانونه من آلام وعذاب، من يأس وأمل. وقد سبق أن ذكرنا أن إنحطاط التأليف المسرحي في القرن التاسع عشر يرجع إلى فقدان لغة المسرح شاعريتها ورمزيتها وقدرتها على الإيحاء، كانت لغة خطابة جوفاء، مجرد طنين عاجز عن أن يكشف عن حقيقة الشخصيات وبالتالي عن أن يبصر المشاهدين بحقيقتهم.

إن المسرحية لا ترمي فقط إلى حل الصراع القائم بين أشخاصها وإلى مساعدة المشاهدين على حل صراعهم بل قد تقوم أيضًا بمساعدة المؤلف على حل ما يعانيه هو من صراع. غير أن الرابطة التي تربط بين المؤلف وعمله المسرحي وجمهور المشاهدين ليست بسيطة. إن المسرحية بعد أن يتم تأليفها تنفصل عن مؤلفها وتصبح إلى حد كبير ملكًا للممثلين وللجمهور ولا يتم خلق المسرحية ولا يستكمل وجودها إلا بتمثيلها أمام جمهور قادر على التذوق والتجاوب. ولكي يرتقي عمل المؤلف المسرحي إلى مستوى الفن لا بد من أن يتجاوز حدود الإعترافات الذاتية وأن تتلاشى الخبرات الشخصية وراء الصياغة الفنية لكي تصبح تعبيراً عميقًا

صادقًا عن حقيقة إنسانية عامة وتصبح مواقفها مواقف شاملة كلية..

ولهذا السبب لا ترقى جميع أعمال المؤلف المسرحي إلى مستوى الفن الأصيل فكلما حجبت فردية الكاتب بآلامها وخبراتها الشخصية حقيقة الإنسان العميقة الشاملة كان العمل ضعيفًا وذا قيمة عابرة. إن صرخة الألم وحدها مهما كان تأثيرها قويًا في تمزيق أحشاء المستمع ليست رائعة فنية في حد ذاتها، قد تخفف هذه الصرخة من حدة الصراع الداخلي الذي يعانيه الأديب وتطهر نفسه وتصقل ذهنه وتزيد إستبصاره عمقًا ونفاذاً وتهيئة لمخاطبة الآخرين بعد أن كان يكتفي بالمناجاة الفردية ولكنها لكي يتولد عنها عمل فني خالد لا بد من إعادة صياغتها بالتبدل والتلويح والتلميح في جو من الشعر والسحر والإفتتان..

فالمسرحية الأولى التي يكتبها الأديب الذي تملكه شيطان المسرح كثيراً ما تكون عملية تحليل ذاتي تؤدي إلى تخفيف عبء الصراع الداخلي وسنذكر مثلًا مقتبسًا من أعمال الأديب المسرحي الكبير يوجين أونيل، منشئ المسرح الأمريكى الأصيل والذي إلتقى في بعض مسرحياته بفرويد منشئ التحليل النفسي. أني أوثر أن أقول «إلتقى» بفرويد بدلًا من أن أقول «تأثر» بفرويد، لأن أونيل أديب أصيل وشاعر ملهم ومفكر عميق بفضل ما أوتي من نفاذ الحدس، وله قدرة على إستشفاف غوامض النفس البشرية. إن أونيل في ثلاثيته الرائعة «الحداد يليق بإلكترا» لم يستوح فرويد مباشرة بل أسخيلوس نفسه، وعندما يستخدم الأقنعة في ثلاث من مسرحياته هي: «براون الإله الكبير» و«عازار يضحك» و«فاصل غريب» لكي يبرز التعارض بين شخصية الإنسان الإجتماعية وشخصيته الداخلية

الحميمة، إنما يستوحي أيضًا المسرح القديم. فنفاذ أونيل إلى أعماق النفس البشرية ليس مجرد صدى لتأثير فرويد عليه، بل محصلة خبراته العديدة وتأملاته وهو على فراش المرض وإصطداماته بنفسه وبالآخرين. إن أونيل إكتشف من جديد رسالة الأساطير القديمة فأحياها في صور حديثة جديدة ولم يعن بأن يترجم إلى لغة المسرح تعاليم التحليل النفسي عن العقد واللاشعور؟ وإذا كانت معظم الأعمال المسرحية التي إستوحت مباشرة تعاليم التحليل النفسي قد ماتت فذلك لأنها حصرت نفسها في دائرة التحليل النفسي من حيث هو علم ولم تتجاوزه للوصول إلى التحليل النفسي من حيث هو خبرة وحدس وإلهام شعري.(٥)

التعبير الذاتي في التأليف المسرحي وأثره التطهيري

قلنا أن المسرحية تساعد مؤلفها على حل صراعه الداخلى نفسه وإطلاق عبقريته المبدعة. ومن الأدلة على ذلك مسرحية أونيل (١٨٨٨ – ١٩٥٣) رحلة النهار الطويل في جوف الليال **Long day's journey into the night** لم تمثل هذه المسرحية ولم تنشر إلا بعد وفاة أونيل كما لو كان كتبها لنفسه، والواقع أنها أدت دورها في تقوية ذات المؤلف وتدعيم عبقريته. إنها منبعثة من تاريخ مراهقته مطابقة بقسوة للواقع المؤلم الذي عاشه الشاب القلق، فكتبها بصورة مباشرة دون أي تبدل أو صياغة فنية.

منذ عام ١٩١٢ كان أونيل في أمس الحاجة إلى التخلص من عبء

---

(٥) ما نقوله هنا من علاقة الأبداع الأدبي بالتحليل النفسي يصدق أيضًا على علاقة التحليل الشفهي بالنقد الأدبي.

ذكرياته المخيفة وإلى إستئناس هذه الذكريات بسردها وإنتزاعها من دياجير الليل الرهيب، فتحولت يومياته إلى حوار، وهذا يفسر لنا طرافة هذا العمل وفي الوقت نفسه حدوده من الناحية الفنية.

في بيت قديم متداع على شاطئ البحر بالقرب من نيويورك أربعة أشخاص يعيشون في جو من الحب والصراع معًا: الأب، ممثل عجوز فاشل، يأكل أحشاءه بخل فظيع. الأم، كانت تعالج من إدمان المخدرات وهي تقاوم بدون أدنى أمل نداء المخدر وتريد أن تلجأ مرة ثانية إلى فردوسها المفقود. الأخ الأكبر، مستهتر، ثائر على القانون والأخلاق، عديم الإحساس، بليد الضمير، ثم الأخ الصغير –وهو يمثل أونيل نفسه– مريض مصاب بذات الرئة يحاول بكل قواه أن ينجو من هذا الدمار الذي يهدد أسرته وأن يصون عبقريته وينمي مواهبه الأدبية.

ولكن ليس في إستطاعة أحد أن يهرب من الليل الذي يزحف من الأعماق ليلفه ويغمره بظلامه، لا جدوى من مقاومة القضاء والقدر وكل خطوة إلى الأمام تزيد من عزلته الموحشة وكل عمل يحاوله لإنقاذ الذين يحبهم يتحول إلى سلاح ضده وكل عاطفة حب تقابل بالرفض والتعذيب. ليس الجحيم شبحًا يهددنا من بعيد، إن كل واحد منا يطوي جحيمه بين جوانبه وفي أعماق نفسه.

إن جو الأسرة مظلم، كثيب، ثقيل، خانق، وكل حركة تدفع شخصيات المسرحية إلى الهاوية. ويصور لنا أونيل هذا السياق إلى الامار بأسلوب واقعي إلى حد الهلوسة، غير أن من يشاهد المسرحية يعجز عن أن

يدخل في جو هذا الموقف المأسوي، وأن يشارك أونيل رؤياه المخيفة مشاركة وجدانية.

لم يكن أونيل قد وصل بعد إلى السيطرة تمامًا على ماضيه. كان في حاجة إلى كتابة هذه المسرحية، إلى أن يصرخ صرخته لترويض ذكرياته الجامحة وتنقيتها مما تحويه من سموم الرعب والعذاب وبكتابة هذه المسرحية قام بما قد يشبه عملية التحليل النفسي الذاتي(٦)، وتحرره من سلطان الماضي المؤلم حرر في الوقت نفسه قدرته على الأبداًع والخلق، فبعد أن كان يكتب ويخاطب نفسه، أصبح قادراً على أن يخاطب الآخرين بفنه وأن ينشئ بحق عمله الفني.

---

(٦)نقول بكل تحفظ بما قد يشبه عملية التحليل النفسي الذاتي»؟ لأنه هل في إستطاعة الكاتب أن يحلل نفسه عن طريق آثاره! أنه على الرغم من بعض وجوه الشبه التي ذكرناها بين المواقف الدرامية والمواقف التحليلية هناك فرق جوهري يجب ذكره: التحليل النفسي هو تحليل اللاشعور، ويقتضي العلاج أن يقول المريض كل شيء وألا يقوم بعملية إختيار بين ما سيقوله وما يمتنع عن ذكره، كما أنه من واجب الطبيب المعالج أن يحاول إلقاء الضوء على كل صغيرة وكبيرة لكي لا تتركز الإدانة في الجانب الذي أغفل ذكره. أما فيما يختص بالكتابة الأدبية فإن الإنشاء الأدبي يقتفي الإختيار والصقل والنقد، في حين أن اللغة التي يستخدمها المريض أثناء التحليل لغة تشوقها الإرتباطات الحرة المالية بين المعاني والصور وبالتالي تكون مجردة من كل قيمة فنية. ولهذا السبب قلنا أن مسرحية أونيل على الرغم من طرافتها محدودة من حيث قيمتها الفنية، لأنه إلتقى بأن يحول إعترافاته إلى حوار. فكتابة المسرحية بالنسبة إلى مؤلفها لا تؤدي إلى علاج كامل، إنما تظل إلى حد كبير تصوير لأعراضه المرضية وهذه الأعراض هي بمثابة رموز لا يمكن أن يمثلها إلا شخص آخر غير المؤله نفسه. كل ما يطلبه الأديب بكتابة إعترافاته في صورة قمة أو مسرحية هو أن يقوم الآخر بتقوية ذات المؤلف، بأن يقدم له الصفح والعفو وأن يجمله، يشعر بأنه بريء يفضل ما ينيره لدى القارئ أو المشاهد من عطف ومشاركة وجدانية.

المسرحية شفاء وتطهير المشاهد

المسرحية الناجحة هي التي تحقق إشتراك الجمهور إشتراكًا حيًا يتقمص الشخصيات والإتحاد بها، أو بالثورة عليها وهذه الثورة هي أيضًا ضرب من ضروب الإشتراك والمشاركة ويجب أن نذكر مرة أخرى أن المسرحية ليست النص المكتوب، إن وجودها لا يكتمل إلا بالتمثيل والإخراج والديكور والجمهور وآراء النقاد أن المسرحية تخلق كل ليلة، ثم تموت، ثم تبعث من جديد وفي كل ليلة تتغير بعض ملامحها، وتنجلي بعض محاسنها الكامنة وتظهر بعض دلالاتها الخفية فهي كالكائن الحي تنمو وتتطور، لأن عمادها حضور أشخاص بلحمهم ودمهم، بنبرات أصواتهم وخفقان قلوبهم، وكل هذا في جو من الخداع الرائع، جو الأساطير التي غذت قلب الإنسانية في الماضي ولا تزال تغذيها.

ليس من الغريب إذن أن تهز مواقف المسرحية المشاهدين وأن يتغلغل تأثيرها في الأعماق وأن تطلق حركات النفس وتبعث صراعات كانت كامنة وتؤدي إلى تفريغ شحناتها المؤلمة فتهدأ النفس وتصفو.

وتأثير المسرحية ليس مقصوراً على فائدتها الأخلاقية وأن نظرية أرسطو في أن المأساة تطهر النفس من أهوائها لم تؤول دائمًا التأويل الصحيح. ذهب بعضهم إلى أن المسرح قد يكون مصدر شر، بل أنه شر في ذاته ولا بد من تبريره وإقامة شرعيته والتدليل على أن عواقبه حميدة تخدم الخير والفضيلة. الواقع أن المسرح لا ينتهي أصلًا وفي جوهره من حيث هو عمل شعري أبداًعي إلى دائرة الخير والشر، كما أن المحلل

النفسي الأصيل، الملتزم لتعاليم فرويد، لا ينظر إلى عمله من زاوية الخير والشر، من زاوية الفضيلة أو الرذيلة، أنه يحاول أن يحرر مريضه من رباقه وأن يدعم ذاته وأن يعيد إليه القدرة على الإختيار الحر وبذلك يمهد له السبيل للإنضمام إلى الجماعة البشرية والإشتراك في نشاطها. المحلل النفسي يساعد الإنسان على الكشف عن حقيقته وعن زيوف اللغة التي يستخدمها وعن حيل اللاشعور وتبريرات الشعور المخدوع لكي يسترد الإنسان حريته ويكشف عن حدود قدرته ومدى ضعفه.

والفن المسرحي، كما يرى توشار، شأنه شأن التحليل النفسي. أن إله الفن المسرحي هو قبل كل شيء إله الإنطلاق وتجاوز حدود الذات وتحرير العواطف إن هدف المسرح أن يبين للإنسان إلى أي حد أقصى يمكن أن يصل إليه الحب والكراهية والغضب والفرح والخوف والقسوة، أن يجعله يستشعر بإمكانياته، بما يمكن أن يكونه في عالم متحرر من القيود، تلك هي الرؤية التي يلتمسها الإنسان من المسرح، رؤية عالم يكشف فيه عن ذاته. إننا هنا بصدد حقيقة سيكولوجية، حاجة الإنسان إلى أن يختبر دائمًا حدوده القصوى، سواء في الخير أو الشر. وهذه الحاجة ليست إلا مظهراً من حاجة أعمق هي الحاجة إلى الحرية، لأن ممارسة الحرية هي في نهاية الأمر الشرط الأساسي لتكامل الشخصية.

وحيث أن حريتنا محدودة ومراقبة، في كثير من ميادين نشاطنا، فإن تصور الفعل الذي يطوف في أحلامنا، أو إمتثاله أو مشاهدته، كل هذا يقدم لنا التعويض الذي يخفف إلى حد ما من إلحاح حاجتنا إلى الحرية. غير أن التعويض الذي تحصل عليه من قراءة قصة أو مشاهدة فيلم سينمائي لا

يؤدي إلى التطهير الكامل، في حين أن التطهير يصل إلى أقصى مداه بفضل مشاهدة المواقف المسرحية التي يحياها حاضرون لهم وجود عياني مليء. تلك هي المعجزة التي يحققها الفن المسرحي وهى شبيهة بالمعجزة التي يحققها العلاج بالتحليل النفسي..

دراسة فسيولوجية للأحلام

إن موضوع الأحلام من الموضوعات التي تثير إهتمام العامة والخاصة. فقد تناوله منذ أقدم العصور الفلاسفة والأطباء وعلماء النفس، فضلًا عن المعتقدات الشعبية التي ورد ذكرها في الأساطير والقصص، والكتب القديمة في تفسير الأحلام تذهب جميعها إلى أن للأحلام قيمة تنبؤية للكشف عن المستقبل من خير أو شر، بل كان قدماء الأطباء يعتمدون على معرفة أحلام مرضاهم كوسيلة من وسائل التشخيص، تشخيص مزاج الشخص وما قد يعتري هذا المزاج من إضطرابات وأمراض، ومن أقرب الأمثلة لنا الفصل الذي كتبه الطبيب العربي الكبير أبو بكر الرازي في كتابه «الطب المنصوري» في فائدة الأحلام في التشخيص والعلاج.

ومهما كانت قيمة التأويلات التي قبلت في تفسير الأحلام فإن النقطة الأساسية التي تسترعي نظرنا هي أن الإنسان إعتقد دائمًا أن للأحلام دلالة وأنها تؤدي وظيفة. وقد تعاقبت النظريات حتى جاء فرويد في مطلع هذا القرن ونشر كتابه في تفسير الأحلام في ضوء نظرية التحليل النفسي وبين أن الحلم بوجه عام إرضاء رمزي لرغبات مكبوتة. وهذه الحقيقة أصبحت راسخة لا تقبل الجدل..

وبعد هذه الدراسة المستفيضة التي قام بها فرويد وتلامذته في دائرة البحوث النفسية يجب أن تأتي خطوة جديدة لإختبار قيمة التفسير السيكولوجي بالكشف عن الشروط الفسيولوجية التي تشترك مع العوامل السيكولوجية في إحداث وتعيين ظاهرة الأحلام، والمقصود بالشروط الفسيولوجية تحديد المنطقة الدماغية التي تضبط عملية الأحلام أثناء النوم ومعرفة العوامل البيوكيميائية التي تنشط هذه المنطقة أو تجعلها تكف عن العمل..

وقد بدأت هذه البحوث الفسيولوجية منذ بضع سنوات فقط في جامعة شيكاجو وجامعة إستانفورد بأمريكا وقد أنشأت جامعة ليون في فرنسا معملًا خاصًا ليقوم فيه الدكتور جوفيه **jawvet** وزوجته بدراسة الميكانيزمات الفسيولوجية للأحلام لدى الإنسان والحيوان. وفيما يلي ملخص للنتائج التي توصل إليها العلماء حتى الآن.

إن وظيفة الأحلام مرتبطة بوظيفة النوم. ومن المعروف أن نشاط الخلايا العصبية في الدماغ تختلف بإختلاف حالات الصحو والنوم، في حالة تنشيط الحواس أو كفها وبخاصة حاسة البصر، كما أنه يختلف تبعًا للصحة والمرض. ونشاط الخلايا العصبية الدماغية المقصود هنا هو النشاط الكهربائي. فمن المعلوم أن كل خلية في الجسم هي بمثابة مولد للكهرباء. وقد صمم منذ حوالي ثلاثين عامًا الدكتور هانس برجر جهازاً لإلتقاط التيارات الكهربائية التي تولدها الخلايا الدماغية وتسجيلها. ويعرف هذا الجهاز بالرسام الكهربائي للمخ **Electro - encephalographe**

ويسمح هذا الجهاز بدراسة نشاط مختلف مناطق المخ في شتى الظروف والحالات من صحة أو مرض، من صحو أو نوم، وتبعًا للمستويات المختلفة للنشاط الحسي والتخيلي والفكري.

وبتسجيل الموجات الكهربائية الدماغية أثناء النوم إكتشف العلماء أن خلال مدة النوم يمر النشاط الكهربائي للمخ بأربعة أو خمسة أطوار يختلف تسجيل نشاطها الكهربائي عن تسجيلات بقية مدة النوم. ويطلق على هذه الأطوار التي تمثل حوالى ٢٠% من مدة النوم إسم الأطوار المفارقة Phases parodonales وكل طور مفارق يدوم من خمس دقائق إلى أربعين دقيقة. وقد سميت هذه الأطوار بالمفارقة لأن النشاط الكهربائي للمخ أثناء هذه الأطوار يختلف عن النشاط أثناء النوم الحقيقي وقد وجد أن الإنسان يحلم أثناء هذه الأطوار المفارقة. فكان المجرب عندما يظهر الطور المفارق أثناء النوم يوقظ النائم، ففي ٨٠% من الحالات كان الشخص يتذكر حلمه بكل دقة ويبدي رغبة شديدة في العودة إلى النوم لكي يواصل الحلم الذي إنقطع. أما في ال٢٠% من الحالات كانت ذكرى الحلم غامضة أو منعدمة تمامًا. يجب أن نذكر هنا أن كل إنسان سليم قد ينسى تمامًا الأحلام التي رآها في نومه. فعدم تذكر الأحلام لا يعني أبداً أن النائم لم يحلم، ما دام نومه الطبيعي قد تخللته فترات من الأطوار المفارقة.

وهنا علينا أن نطرح السؤال الآتي: ماذا يحدث لو حرم الشخص من النوم وبالتالي من الأطوار المفارقة أثناء النوم، لمدة ثلاثة أو أربعة أيام متتالية. قد أجريت هذه التجربة على متطوعين وكانت النتيجة أنهم بدأوا يعانون من خدعات بصرية تحولت بالتدريج إلى هلوسات. وقد أجرى

الدكتور جوفيه في جامعة ليون تجاربه على القط. إستأصل مخ القط دون المساس بالنخاع المستطيل الذي يحوي مراكز التنفس والدورة الدموية، فظل القط في حالة صحو لمدة عشرة أيام ثم مات. ومعنى هذا أن وظيفة النوم من الوظائف الحيوية كالتغذية والتنفس مثلًا..

ثم قام الدكتور جوفيه بتجربة ثانية فلم يستأصل أي جزء من الدماغ بل عطل عن طريق التجميد الكهربائي **Electrocoagulation** منطقة صغيرة في قنطرة فاردل تعرف بالتكوين الشبكي فلم يحرم القط من النوم ولكن لم تظهر الأطوار المفارقة التي تحدثنا عنها والتي تحدث الأحلام أثناءها. ونتيجة لهذه التجربة ظل سلوك القط طبيعيًا لمدة أسبوع ثم بدأ يضطرب كأن الحيوان وقع فريسة لهلوسات مخيفة. فكان يستيقظ فجأة وهو في حالة إضطراب حركي عنيف وتبدو عليه علامات الخوف والغضب كأنه يواجه عدواً يريد الإنقضاض عليه والفرار منه. وأخذت هذه الهلوسات تزيد يومًا بعد يوم حتى مات القط من الإنهاك..

وقد لوحظ أن في حالة الإبقاء على جزء صغير من التكوين الشبكي لا تستمر حالة الإضطراب بل يعود القط إلى سلوكه الطبيعي وتظهر في نومه الأطوار المفارقة وتزول الهلوسات تمامًا. والنتيجة التي نستخلصها من هذه التجربة هي أن الحيوان وبالتالي الإنسان في حاجة إلى النوم فحسب، بل إلى وجود الأطوار المفارقة أثناء النوم أي إلى الأحلام.

فالأحلام إذن تؤدي دوراً هامًا في المحافظة على الصحة الجسمية والعقلية، هي كما يقول فرويد وسيلة من وسائل إعادة التوازن النفسي عن

طريق الإرضاء الصريح أو الرمزي للرغبات المكبوتة أو الرغبات التي يمكن إرضاؤها في حالة الصحو. الأحلام وسيلة من وسائل التنفيس أو إستئناس الشياطين الداخلية المختبئة في اللاشعور..

إن هذه التجارب التي ذكرناها –وهي لا تزال في بداية الطريق– تفتح آفاقًا جديدة أمام الطبيب وعالم النفس لدراسة وظيفة الأحلام على أسس فسيولوجية دقيقة. وتبقى خطوة تالية هي الكشف عن العوامل البيوكيميائية مثل الإنزيمات أو بعض الإفرازات العصبية الهرمونية التي تتحكم في نشاط التكوين الشبكي في قنطرة فارول، وبالتالي تتحكم في وظيفة الأحلام أثناء النوم. وقد تؤدي الإكتشافات الجديدة في هذا المجال إلى توفير القدر الكافي من الأحلام لكل شخص حتى لا تغطي الأخيلة والأوهام على حياته الواقعية وعلى وعيه في محاولاته للتكيف الناجح مع مطالب الحياة اليومية.

حقيقة العلاج النفسي

إن لكل مشكلة علمية طرفين مرتبطين ترابطًا مزدوجًا: تعاون وتعارض في آن واحد، تعاون بين الفكر والواقع يؤدي إلى صياغة الحقائق المكتشفة بواسطة مجموعة من المصطلحات، ثم تجمد المصطلحات فيقوم التعارض بينها وبين ما تحدثه مواصلة البحث العلمي من تغيير في مضمون المصطلحات. فمن جهة الواقع المعقد الغامض الذي يثير إهتمام العالم ويدفعه إلى البحث عن حقيقته بشتى وسائل الملاحظة والتجريب، ومن جهة أخرى مجموعة الآراء والأحكام التي ستكون النظرية التي ترمي إلى تفسيره. والمثل الأعلى في التفسير العلمي هو تحقيق أكبر قدر ممكن من التطابق بين الوقائع والأحكام التي تفسرها ولا بد من صياغة هذه الأحكام صياغة لغوية واضحة بحيث يقل اللبس والغموض. وقد قيل بحق أن العلم هو لغة محكمة الصنع، ولذلك نجد أن كل علم يعنى عناية خاصة بوضع مصطلحاته وبتعريفها تعريفًا شاملًا مانعًا بقدر الإمكان. غير أن هذا المثل الأعلى يزداد تحقيقه عسراً كلما إبتعدنا عن ميدان العلوم الرياضية والفيزيائية والكيميائية والبيولوجية وإقتربنا من ميدان العلوم الإنسانية. فالمصطلح من الناحية اللغوية يظل هو هو في حين أن مضمونه يتطور ويتغير مع تقدم البحث والنظر وقد يصل هذا التفاوت بين ثبات المصطلح من حيث شكله اللغوي وتطور المضمون إلى حد التعارض بينهما مما يدفع

بعض العلماء إلى طرح المصطلح القديم جانبًا ووضع مصطلح جديد أكثر ملاءمة مع مجموعة الحقائق أو الآراء التي وصل إليها العلم في بحثه. وهذا التفاوت بين المصطلح كما شاع إستعماله وبين مضمونه العلمي الجديد واضح جداً في كثير من المشكلات السيكولوجية وخاصة في مجال علم النفس المرضي والطب النفسي. ولهذا السبب يجب من حين إلى آخر إعادة النظر في بعض المصطلحات الشائعة للوقوف على مدى التطابق بين الإسم والمسمى أو بين الشكل والمضمون.

نظرة القدماء إلى العلاج النفسي

فما هو المقصود مثلًا بعبارة «العلاج النفسي» وهي ترجمة الكلمة «**Psychotherapy**» فالمدلول القديم هذا اللفظ هو علاج الأمراض بالوسائل النفسية، سواء أكانت هذه الأمراض نفسية أم عضوية، ثم تطور هذا المدلول حتى أصبح يطلق على علاج الأمراض النفسية فقط، ثم نشاهد اليوم العودة إلى المعنى الأصلي وهو العلاج بالوسائل النفسية سواء أكان المرض نفسيًا أم جسميًا. ويرجع التغير في مدلول هذا اللفظ إلى تغير نظرتنا إلى طبيعة الإنسان وإلى نوع العلاقة القائمة بين النفس والجسم. هل هناك في طبيعة الإنسان قطبان متميزان بحيث يمكن القول بوجود أمراض نفسية بحتة وأخرى عضوية بحتة، أم الإنسان وحدة متكاملة تتفاعل مكوناتها بعضها مع بعض بإستمرار. وإذا ميزنا في سلوك الإنسان سواء أكان سليمًا أم مريضًا بين مجموعتين من الظواهر إحداهما جسمية والأخرى نفسية، فهل يمكن القول بأن واحدة منهما هي الأساسية الجوهرية في حين أن الأخرى ثانوية عرضية؟

ولا يتسع المقام لبحث هذه الآراء ومناقشتها، فهي وثيقة الصلة بالفلسفة، سواء كانت فلسفة مادية أو روحية ولا يعني إبعاد المشكلة الفلسفية من دائرة هذا المقال أنها غير جديرة بالبحث، فمن اليسير أن نتبين أن كل إجراء علمي نقوم به بصدد الإنسان يتضمن موقفًا فلسفيًا فيما يختص بطبيعة الإنسان وخصائصه ككائن مفكر إجتماعي. فإذا تأملنا في المعنى الأصلي لعبارة «العلاج النفسي» فإننا نجد أن الطبيب يسلم بوجود عوامل نفسية وجسمية تتفاعل بإستمرار في سلوك الإنسان وبأن هذا التفاعل يشاهد في حالات الصحة والمرض على السواء. فالطبيب الذي يركز إهتمامه في الإنسان المريض لا في مجموعة الأعراض المرضية فحسب، يعلم علم اليقين أن الروح المعنوية لدى المريض تؤثر في سير المرض الجسمي وفي درجة مقاومته، فهو يستخدم تلقائيًا الوسائل النفسية لرفع الروح المعنوية وتقويتها فيوجه إلى المريض عبارات من شأنها بعث الأمل والتفاؤل في نفسه وتهدئة مخاوفه. وقد يكون التشجيع والإيحاء بالتحسن والحث على التفاؤل بشتى الطرق المباشرة وغير المباشرة.

ولاشك أن الإيحاء يكون أكثر تأثيراً في الأعراض النفسية منها في الأعراض الجسمية وقد لا يؤدي مجرد الإيحاء إلى القضاء على المرض وإن أدى في معظم الأحيان إلى تخفيف الأعراض أو إزالة بعضها ولو إلى حين. ومن النادر حقًا أن تقتصر شكوى المريض على الجانب النفسي فقط، فحتى في الحالات التي تقوم فيها العوامل النفسية بالدور الأساسي في إحداث المرض لا تخلو شكوى المريض من الإشارة إلى بعض الآلام الجسمية، وبهذا الصدد يكون من الخطأ القول بأن هذه الآلام وهمية، لأنها

هي جزء من الخبرة التي يعانيها المريض وهي في نظره واقعية ما دامت تؤثر في تفكيره وسلوكه. والقول بوهمية بعض الأعراض مثال طيب للأخطاء التي توقعنا فيها بعض الألفاظ عندما نأخذ بمعناها العام السائد. إننا نقابل بين الوهمي والواقعي، ويدفعنا هذا التقابل دون أن نشعر إلى الإعتقاد بأن الوهمي ليس له وجود واقعي وأنه عديم الأثر وبالتالي ليس جديراً بالإهتمام والعناية..

إن الطب القديم في مجموعه حتى القرن السادس عشر كان يعد الإنسان وحدة نفسية وجسمية متكاملة وكان الطبيب يستخدم على السواء الوسائل النفسية والجسمية لعلاج جميع الأمراض دون إقامة تفرقة فاصلة بين أمراض نفسية وأمراض جسمية.. والطب العربي بصفة خاصة كان متمسكًا بهذه النظرة التكاملية التي كان يوحى بها الواقع الإنساني وتؤيدها الممارسة الطبية. والأمثلة على ذلك كثيرة، وحسبنا أن نشير إلى أحد عباقرة الطب وهو أبو بكر مُحَمَّد بن زكريا الرازي المتوفي عام ٣١٣ هـ صاحب كتاب الحاوي في الطب، ومنشيء الطب الإكلينيكى بمعناه الحديث. إننا نقرأ في كتابه «الطب المنصوري» وقد لخص فيه أهم ما جاء في كتاب «الحاوي» فصولًا تمهيدية تتناول بالبحث الأمزجة والأحلام والتأثير المتبادل بين النفس والجسم وتؤكد ضرورة مراعاة هذا التفاعل النفسي الجسم في علاج المرض..

ونجد هذا الإتجاه عينه في كتاب «كامل الصناعة الطبية» لإبن العباس المجوس المتوفي سنة ٣٨٤ هـ فإنه يوصي الإنسان بأن يتجنب الأعراض النفسانية ويلهم نفسه الفرح والسرور. والأعراض النفسانية التي يذكرها

إبن العباس هي الغضب، والهم، والغم، والزمع[٧]، والفزع، والخجل، بل الفرح إن تجاوز الحد وأدى إلى إختلال الفكر. فإن هذه الأعراض النفسانية تسبب بعض الأمراض مثل حمى الدق والذبول وقرحة السل.

وجاء في كتاب الإمام فخر الدين الرازي المتوفي عام ٦٠٦ هـ «السر المكتوم في مخاطبات النجوم» ما نصه: التجربة والقياس يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادئ لحدوث الكيفيات في الأبدان فإن الغضب القوي قد يعيد السخونة القوية جداً. حكى أن بعض الملوك عرض له فالج قوي عجز الأطباء عن علاجه فهجم بعض الحذاق منهم عليه على حين غفلة منه مشافها إياه بالشتم العظيم، فإشتد غضب الملك وقفز من مرقده قفزة قوية ليضرب الشاتم فإندفعت تلك المواد بسبب حرارة الغضب وزالت تلك العلة القوية «مخطوط مكتبة برلين رقم ٥٨٨٦هـ ص ١٤».

العلاج النفسي في ضوء التحليل النفسي

وقد حدث بعد إنتشار فلسفة ديكارت التي تفصل فصلًا جوهريًا بين النفس والجسم وبعد تقدم العلوم الطبيعية أن قصر الطب إهتمامه على الجانب الجسمي وترك علاج الأمراض النفسية التي كان يدخلها في دائرة المظاهر الوهمية لفئة من الدجالين كانوا يدعون أن لديهم قوة خارقة لعلاج مرض النفس، فشاعت الشعوذة في هذا الميدان ونشأت فرق تجمع في تعاليمها بين بعض النزعات الصوفية المنحرفة وبعض الملاحظات السطحية مما أحاط عالم الأمراض النفسية بهالة من الغرابة والغموض وأثار إهتمام

(٧) الزمع: الجزع والقلق

الذين يتوقون إلى كشف الغيبيات وإلى الإتصال بالأرواح. فنشأت حركة عرفت بالمغناطيسية الحيوانية بزعامة الطبيب النمساوي مسمر ثم جاء ما يعرف حتى اليوم بالتنويم المغنطيسي. وقد بينت البحوث العلمية أن العامل الوحيد القائم وراء هذه المظاهر الغريبة هو الإيحاء وأن ما يقال عن تحضير الأرواح ليس إلا من أثر الإيحاء لدى أشخاص يعانون في جانب من جوانب شخصيتهم شيئًا من التفكك والإنحراف. فجميع الحالات التي كان يتم فيها الشفاء –وهو دائمًا شفاء سطحي مؤقت– يمكن تفسيرها علميًا بما يحدثه الإيحاء من أثر في نفسية المريض، ودلالة هذا الشفاء ليست أمراً جديداً بل تدعم الرأي القائل بأثر العوامل النفسية وأثر الألفاظ والتصورات في نفسية المريض وفي حالته الجسمية.

ولما تقدمت البحوث السيكولوجية التجريبية وإمتد تطبيق المنهج التجريبي إلى مجال الأمراض النفسية والعقلية إزداد فهمنا لطبيعة هذه الأمراض وأسباب نشأتها وبينما كان الطب الجسمي يواصل إنتصاراته بفضل البحوث العلمية والتحاليل الكيميائية والدراسات التشريحية والفسيولوجية قامت حركة علمية جديدة أدت إلى إقامة الطب النفسي على أسس علمية تستند إلى بحوث علماء النفس وإلى الحقائق التي كشفها مؤسس التحليل النفسي سيجموند فرويد. فقد مارس فرويد في بدء حياته العملية معالجة الأمراض النفسية –أو ما يطلق عليها في لغة العامة الأمراض العصبية– بالوسائل العادية كالعقاقير أو الأشعة فوق البنفسجية، ثم لم يلبث طويلًا حتى أدرك عقم هذه الطرق في العلاج فأخذ يضع أسس العلاج بالتحليل النفسي بواسطة تداعي المعاني غير المقيد وتأويل الأحلام،

وقال بأمراض نفسية المنشأ «بتاتاً» لا يمكن معالجتها وشفاؤها إلا بالوسائل النفسية. وعندئذ تحدد مفهوم العلاج النفسي فأصبح علاج الأمراض النفسية بالوسائل النفسية، وحذر فرويد المعالج النفسي بأن يوحي بالعلاج الطبي بالعقاقير أثناء العلاج النفسي لأنه يرى أن الإلتجاء إلى العلاج الطبي وسيلة هروبية يستخدمها المريض كيلا يواجه مشكلاته النفسيه محاولًا توجيه إهتمام المعالج نحو الأعراض الجسمية التي هي في نظر المعالج أعراض ثانوية لاحقة..

وقد أثار التحليل النفسي سيلًا من البحوث والمناقشات بين المؤيدين والمعارضين ويجدر بنا أن نقرر هنا أن أثر التحليل النفسي كان عميقًا جداً في مجال العلاج النفسي بل في مجال الطب العقلي، كما أنه يدرس في كليات الطب التي تغلب على دراستها النظرة الجسمية العضوية، كما أن هذا الأثر لا يقل عمقًا وتوغلًا في مجال الدراسات السيكولوجية، فهناك مجموعة من الحقائق الخاصة باللاشعور وبأثر الدوافع اللاشعورية في السلوك أصبحت جزءاً أساسيًا من حقائق علم النفس العام وخاصة في كل ما يتعلق بالحياة الإنفعالية وبتكوين العواطف والإتجاهات وأساليب الإستجابة في المواقف الإجتماعية. كما أن نظرتنا إلى دور خبرات الطفولة في تشكيل الشخصية قد تغيرت بفضل التحليل النفسي، فإن معنى العقدة النفسية، حتى إذا عبرنا عنه بأسلوب يختلف عن أسلوب المحللين، أصبح معنى جوهريًا في فهمنا لنشأة المرض النفسي بل في فهمنا الكثير من أنماط السلوك. وما يصدق علم النفس على معنى العقدة النفسية يصدق على معان أخرى مثل الصراع اللاشعوري والمقاومة والتثبيت والنكوص،

والكبت والإسقاط والإعلاء والتحول وغيرها من حيل الدفاع والتمويه والتكيف.

فالتحليل النفسي يؤكد وجود أمراض نفسية المنشأ والمضمون لا يمكن شفاؤها إلا بالوسائل النفسية التي إبتدعها فرويد والتي حلت محل التنويم المغنطيسي وشتى وسائل الإيحاء الأخرى. إن جذور المرض النفسي ترجع إلى خبرات الطفولة عندما تصطدم الغرائز وخاصة الغريزة الجنسية بالقيود التي يفرضها عليها النظام الإجتماعي، وأن المرض النفسي ليس إلا تعبيراً رمزيًا للصراعات التي عاناها الطفل في جو من الغموض والقلق والتوتر، والتي أدت إلى توقف نموه الوجداني والعاطفي والإجتماعي في مرحلة من مراحل النمو وإلى حصر قدر من الطاقة النفسية وتعطيله وراء العقدة النفسية اللاشعورية مما يجعل المريض يسلك في بعض المواقف المثيرة للقلق الذي عاناه في طفولته المسلك الطفلي عينه الذي كان يواجه به المواقف الصراعية عندما كان طفلًا غير ناضج من الناحيتين الفكرية والإنفعالية فالمريض النفسي وإن كان قد وصل إلى النضج الفكري في كثير من مواقف الحياة ينقصه النضج الوجداني والإجتماعي، ويعود هذا النقص يؤثر بدوره في تفكيره فهو يدرك التفاوت الكبير بين دلالة المنبه الظاهرية وإستجاباته الطفلية الإندفاعية المضطربة لهذا المنبه ولكنه عاجز عن أن يفسر هذا التفاوت.

ومهمة المحلل النفسي في مساعدة المريض على تفسير هذا التفاوت وعلى حل العقدة النفسية التي نشأت عن الصراع بين مقومات الشخصية وتوجيهات التربية ومطالب المجتمع. فلا بد لحل الصراع من بعثه من عالم

النسيان اللاشعوري، أي من عالم الكبت، إلى عالم الشعور، ولا بد من أن يعانى المريض من جديد الموقف الإنفعالي الذي عاشه في طفولته والذي أدى إلى تكوين العقدة النفسية. وعودة الذكريات المؤلمة يزيد من إستبصار المريض ومن فهمه لحالته، وزيادة الإستبصار تسمح له أن يتمثل الخبرة المؤلمة وأن يدمجها في بناء شخصيته الواعية مما يخفف من وطأتها ويجعلها شيئًا مألوفًا يمكن السيطرة عليه. ويقوم المعالج النفسي بمساعدة المريض على تمثيل خبرات الطفولة وذلك بتأويلها وإبراز دلالتها بالنسبة إلى عقلية الطفل غير الناضجة ودلالتها بالنسبة إلى الراشد الذي يكون قد حقق في مجال التفكير قدراً من النضج يفوق القدر الذي حققه في مجال الحياة الإنفعالية.

وعملية التأويل التي يقوم بها المحلل من أدق العمليات، فعليه أن يلقي الضوء على صراع الإندفاعات التي كانت تتنازع نفسية المريض عندما كان طفلًا، وعلى أساليب المقاومة التي يلجأ إليها المريض بطريقة لا شعورية لتعطيل العلاج إذ أن المرض النفسي ضرب من التكيف الشاذ يضمن للمريض قدراً من الكسب المعنوي، فيجنبه بعض التبعات ويجلب له عطف الآخرين.

ثم هناك مرحلة حاسمة أثناء العلاج بالتحليل النفسي، فلا بد أن تتكون علاقة عاطفية بين المريض والمعالج، وقد تكون علاقة حب أو كراهية، غير أن المعالج ليس سوى بديل لشخص آخر قد يكون الأب أو الأم أو من قام مقامهما عندما كان المريض طفلًا. وليست هذه العلاقة العاطفية إلا بعثًا لموقف قديم من مواقف الطفولة، فالمريض يسقط على

المعالج ما كان يعانيه من دوافع وجدانية، سواء كانت جنسية أو عدوانية، إزاء الأب والأم، فالمعالج يؤدي دور المرأة التي تعكس ما يسقط عليها أو دور الستار الذي يخفي وراءه الطرف الآخر من المأساة التي عاناها المريض في طفولته. فالموقف دقيق جداً بالنسبة إلى المريض والمعالج معًا، لأن تكون هذه العلاقة العاطفية بينهما أشبه ما يكون بإضرام النار التي كانت خابية تحت الرماد، فلا بد من إخمادها لا بالأساليب الطفلية التي سبق أن أدت إلى تكوين المرض النفسي، بل بالأساليب الفكرية التي تميز الشخص البالغ الناضج والتي ستؤدي إلى حل العقدة وتصفية الجو الوجداني الذي كان مشحونًا بالتناقض والتوتر والقلق..

ويرى التحليل النفسي أنه لا بد من أن تحدث هذه الأزمة العاطفية بين المريض والمعالج لأنها الدليل على أن الطاقة الوجدانية التي كانت حبيسة في العقد اللاشعورية أخذت تنطلق وتتحرر وتصبح قابلة للتصرف بها من جديد فالمعالج ليس سوى القنطرة التي ستسمح لهذه الطاقة التي هي في سبيلها إلى التحرر والإنطلاق من أن تنتقل من المريض إلى موضوعها الملائم لها، أي إلى شخص من الجنس الآخر هو غير الأب أو الأم أو المعالج نفسه.

الحالات التي يجدي فيها التحليل النفسي

إن هذه النظرة السريعة إلى أهم مراحل العلاج بالتحليل والنفسي تكفي لأن تبرز صعوبة العلاج والعقبات التي تعترض مراحله الجديدة، وتبين لنا السبب الذي من أجله يستغرق العلاج مئات الجلسات وزمنًا

طويلًا قد يصل إلى ثلاث أو أربع سنوات بمعدل أربع أو خمس جلسات أسبوعية. ولكن على الرغم من هذه الصعوبات يحتفظ التحليل النفسي بوجه عام بقيمته العلاجية، سواء في صورته الأولى كما وصفها فرويد أو في صورته المعدلة. فالحقائق الأساسية التي كشفها التحليل النفسي لا تزال قائمة غير أن الخبرة التي إكتسبها المحللون منذ نصف قرن سمحت بتحديد الحالات التي يجدي فيها التحليل النفسي تحديداً أدق من ذي قبل وسنكتفي هنا بالإشارة إلى أهم هذه الحالات.

فالتحليل النفسي لا يزال أحسن وسيلة لعلاج المخاوف المرضية والكشف عن الصراعات الكائنة وراءها، وذلك لشدة الكبت وعمقه في المخاوف المرضية ولغموض التعبيرات الرمزية البديلة. فالتنويم مثلًا لا يجدي على الرغم من بعض النتائج المذهلة التي يحققها، لأنها نتائج سطحية إذ أن التنويم لا يحقق هدف العلاج الدينامي الحق الذي يصل وحده إلى جذور الصراعات النفسية اللاشعورية، فكثيراً ما يشاهد في العلاج بالتنويم ظهور مخاوف جديدة بدلًا من المخاوف التي قضي عليها في بادئ الأمر. فالتنويم لا يمس جذور المرض وما دام الشخص الذي يعاني مخاوف مرضية يدرك تمامًا سخافة هذه المخاوف فالعلاج بالإيحاء لا يجدي البتة، بل قد يزيد لدى المريض من شعوره بالإثم ومن موقفه العدواني نحو المعالج وبالتالي يزيد من مقاومته.

والغرض الثاني الذي يفيد إلى حد كبير من التحليل النفسي الهستيريا التحولية حيث يعبر المريض تعبيراً رمزيًا عن صراعه النفسي عن طريق تعطيل بعض الوظائف الحسية والحركية. أما في الحالات الهستيرية الأخرى

مثل الحالات الحادة لفقدان الشهية، أو في الحالات التي يسودها القلق والإضطراب فيجب تهدئة المريض بشتى الوسائل قبل الشروع في التحليل النفسي. ولا يجدي التحليل النفسي في الهستيريا لدى المتقدمين في السن، وضعاف العقول، وفي حالة ما تكون الأعراض الوظيفية في الهستيريا التحولية هي الوسيلة الوحيدة لدى المريض لحل صراعة النفسي وذلك عندما تكون ظروفه المعيشية مصدراً دائمًا للإحباط والصد، ويكون في الوقت نفسه من المحال تغيير هذه الظروف، وكذلك لا يجدي التحليل النفسي في بعض حالات النورستانيا والهجاس لدى المريض الذي يشعر بالملل وبتفاهة الحياة، لأنه يجد أن الشكوى من الآلام النفسية والجسمية التي يعانيها هي الوسيلة الوحيدة للترفيه عن نفسه..

والتحليل النفسي هو العلاج الوحيد في حالات الوسواس والأفكار المتسلطة المستحوزة على عقل المريض ولكن بشرط أن يكون العلاج مبكراً أي منذ ظهور الأعراض الأولى وقبل إستفحالها. أما في الحالات المزمنة فالتحليل النفسي عاجز عن الشفاء كما أن الوسائل الأخرى مثل العلاج بالصدمات أو بالعقاقير أو بجراحة المخ لا تجدي البتة.

وقد قيل بحق أن حالات الوسواس هي بالنسبة إلى الأمراض النفسية الأخرى بمثابة السرطان بالنسبة إلى الأمراض الجسمية فالإجراء المجدي الوحيد هو العلاج المبكر جداً بل الوقاية المنظمة.

أما في حالات عصاب القلق أو الحالات المشابهة له فإنه لا بد من القيام بالتشخيص الدقيق، قبل التوصية بالعلاج بالتحليل النفسي، وذلك

أن القلق قد يصاحب كثيراً من الإضطرابات النفسية والعقلية ولا بد من التمييز الدقيق بين الحالات العصابية والحالات الذهانية التي تكون في طورها الأول.. وكذلك يفيد التحليل النفسي في علاج الإضطرابات الجنسية الوظيفية وكثيراً من الإضطرابات السلوكية الأخرى.

يتضح مما سبق أن التحليل النفسي بفضل التجارب التي مر بها، إتخذ موقفًا جديداً يتصف بالحذر وبروح النقد والشك العلمي وهذه الروح كفيلة بأن تضمن تقدمه وتكفل فائدته في مجال التطبيق والعلاج.

توسيع مفهوم العلاج النفسي

إستعرضنا فيما سبق المفهوم الأول للعلاج النفسي وهو علاج الامراض بالوسائل النفسية، سواء أكانت هذه الأمراض نفسية أم جسمية، ثم عرضنا للمفهوم الثاني كما وضحه التحليل النفسي وهو العلاج بالوسائل النفسية للأمراض النفسية المنشأ والمضمون، وهذه النظرة تعد الأمراض الجسمية المصاحبة للمرض النفسي مجرد إضطراب وظيفي يعبر تعبيراً رمزيًا عن الصراعات والعقد النفسية..

وقد حدث منذ عشرين عامًا تطور جديد في نظرتنا إلى بعض الأمراض الجسمية حيث تكون الإصابة عضوية بالإضافة إلى الإضطرابات الوظيفية الأخرى المصاحبة لها. وأدى هذا التطور إلى نشأة ما يعرف اليوم بالطب السيكوسوماتي، أي الطب النفسي الجسمي. وهذه التسمية غير موفقة في الواقع لأنها قد توحي بالفصل بين النفس والجسم، ولكن ما هو جدير بالنظر هو فحوى هذه التسمية. إن الطب السيكوسوماتي يعود إلى نظرة

القدماء إلى الإنسان، فلا تمييز في الواقع بين جوهر نفسي وجوهر جسمي. إن الحقيقة الواقعية هي الإنسان كما يحس وينتقل ويفكر ويتحرك ويتنفس ويهضم، الإنسان من حيث هو مجموعة من الإستجابات لشتى المواقف التي تحيط به، وكل إستجابة تصدر عن إنسان ما تحمل طابع هذا الإنسان وتصدر عنه من حيث هو وحدة متكاملة. ويذكرنا موقف أنصار هذه المدرسة برأي أرسطو الذي يقول: أن الانفعال ليس في النفس، كما أنه ليس في الجسم بل هو في الإنسان كله. وما يقال عن الإنفعال يقال أيضًا عن أي وظيفة سواء وسمناها بالنفسية أو الجسمية. فالإنسان يفكر لا بعقله فقط بل بعضلاته وبدورته الدموية وبمعدته وبسائر أحشائه.. والإنسان لا يتنفس فقط بواسطة رئتيه ولا يهضم فقط بواسطة معدته، بل بوجدانه أيضًا وبعقله وفكره وذاكرته ومخيلته وسائر الوظائف التي إصطلحنا على نعتها بالنفسية. وإذا أردنا أن نميز في كلامنا بين النفسي والجسمي فهذا التمييز لا وجود له في واقع شتى العمليات التي تكون سلسلتها المتشابكة المتفاعلة سلوك الإنسان.

وقد خص الطب السيكوسوماتي بالدراسة مجموعة كبيرة من الأمراض التي تصيب الجهاز الدوري والتنفسي، والهضمي والإفرازي وخاصة الوظائف العضوية الخاضعة في نشاطها للجهاز العصبي السمبتاوي. وفي نشأة الأمراض السيكوسوماتية مثل قرحة المعدة، وقرحة الإثنى عشر، والإلتهاب التقيحي للإمعاء الغليظة، وإرتفاع ضغط الدم الأساسي والربو، وتضخم الغدة الدرقية وبعض الإلتهابات والأمراض الجلدية، والإضطرابات العضوية الناشئة عن الإنعصاب، stress والتي يضمها الطبيب الكندي

الدكتور سلي **Selye** فيما يسميه بأمراض التكيف.

وقد بينت التجارب والدراسات الإكلينيكية أن تهيئة الشخص للإصابة بهذه الأمراض ترجع إلى التوتر الناشئ عن الصراعات السلوكية التي يعانيها المريض، إلى حد عجزه عن إرضاء حاجته إلى الحب والعطف والطمأنينة، وعجزه عن تصريف ما يحتدم في نفسه من نزعات عدوانية إلى التفاوت الكبير بين قدراته الحقيقية ومستوى طموحه. وهذا يفسر لنا هذا القدر الكبير من القلق الذي يصاحب دائمًا الأمراض السيكوسومانية.

وما دام الأمر كذلك فيما يختص بنشأة هذه الأمراض فإن العلاج الطبي بالعقاقير، أو بالراحة قد لا يؤدي إلى الشفاء التام، فلا بد عندئذ من الإعتماد على شتى وسائل العلاج النفسي لمساعدة المريض على فهم حالته وتزويده بقدر من الإستبصار إزاء الصراعات النفسية التي يعانيها. وعلى ذلك يمكن القول بأن العلاج النفسي إمتدت آثاره العلاجية إلى أمراض عضوية كان من شأن الطب الجسمي علاجها..

بل هناك تطور جديد في مفهوم العلاج النفسي يخرجنا عن دائرة التحليل النفسي المقصور على الموقف الثنائي المكون من المريض والمعالج. إن موقف المحلل النفسي مطبوع بصفة خاصة بطابع السلبية، خاصة فيما يتعلق بالبيئة الإجتماعية التي تضم المريض ومختلف أوجه نشاطه. ولكن أهمية الدور الذي تؤديه البيئة الإجتماعية أخذت تزداد بروزاً مما أدى إلى توسيع العلاج النفسي بحيث أخذ يضم العلاج بالعمل والعلاج بالتعبير الفني ومختلف وسائل التأهيل وتذليل الصعوبات التي تعترض تكيف المريض

في مجتمعه الخاص. فأخذ العلاج النفسي صورة إيجابية نشطة فتجاوز حدود العيادة إلى مجالات النشاط المدرسي والمهني والترفيهي وغيرها من صور النشاط الإجتماعي ولهذا التطور الأخير آثار بالغة بالنسبة إلى نظرة الجماعة إلى الأمراض النفسية والعقلية. فكان المريض يشعر أنه إلى حد كبير منبوذ من المجتمع، وكان يخجل من مرضه بعكس المريض بالقلب أو بالكبد مثلًا، وحتى اليوم وفي كثير من البلاد مستشفيات الأمراض العصبية والعقلية أشبه بالسجون منها بدور العلاج. وقد وجد أخيراً أن عزل المريض والنظر إليه نظرة ملؤها الإستغراب والحياة يؤدي بها إلى مضاعفة أعراض مرضه وإلى القضاء على ما تبقى له من رغبة في الشفاء وفي العودة إلى الحياة الطبيعية. نعم إن نظام المعاملة داخل مستشفيات الأمراض العقلية قد تحسن كثيراً منذ أوائل القرن التاسع عشر عندما حطمت الأغلال التي كانت تصفدهم، وقد آن الأوان بعد أن ظفر الطب بمجموعة متنوعة من المهدئات لإزالة القضبان وتحطيم الأسوار التي تفصل المريض عن العالم الخارجي والأسوار المادية والأسوار المعنوية على السواء..

ويجدر بنا بهذا الصدد أن نشير إلى ما أنشئ في بعض بلاد الغرب من مستشفيات للمرضي الخارجيين فيأتي المريض في الصباح ويتلقى العلاج وقد يظل في المستشفى حتى المساء ثم يعود إلى منزله تحت رعاية أحد ذويه. ثم هناك هذه التجربة الجميلة التي قامت بها مدينة أمستردام منذ عدة سنوات وأدت إلى نتائج باهرة. فقد أنشأت إدارة الصحة العامة قسمًا خاصًا لتلبية نداء كل مواطن يعاني أزمة نفسية. فبمجرد تلقي الإشارة التليفونية يتوجه طبيب النجدة النفسية إلى منزل المريض ويستمع

إلى شكواه ويدرس حالته في إطار بيئته العائلية وظروفه الإقتصادية ويوجه إليه النصح والإرشاد ويوصي بالعلاج في المنزل أو في المستشفى إذا إقتضى الأمر. ثم تقوم الأخصائية الإجتماعية الطبية بزيارة المريض من حين إلى آخر وتدوين البيانات الخاصة بسير العلاج. وفائدة هذا النظام أن يسمح بالتشخيص المبكر وبالتالي يضمن قدراً أكبر من نجاح العلاج، فضلًا عن أنه يوفر مبالغ كبيرة من المال إذ أن تكاليف تطبيق هذا النظام أقل بكثير من تكاليف علاج عدد متزايد من المرضى العقليين في المستشفيات. وخلاصة القول أن الإتجاه الجديد الذي يتخذه الآن العلاج النفسي وما يصاحبه من وسائل الوقاية ومن نشر مبادئ الصحة العقلية يحقق التكامل بين العوامل النفسية والجسمية والإجتماعية.

تطوير العلاج النفسي

ونود الآن أن نلقي نظرة على تطور العلاج النفسي من حيث أساليبه الفنية ومن حيث أسسه العلمية. سبق أن أشرنا إلى الزمن الطويل الذي يستغرقه العلاج بالتحليل النفسي وإلى العقبات التي قد تعترض سيره نحو شفاء المريض. وقد ساهمت تجارب الحرب العالمية الثانية في تطوير العلاج النفسي، فالتوتر العنيف الذي يحدثه القتال في أعصاب المحاربين يزيد من عدد حالات الصدمات النفسية وحالات الإنهيار العصبي ويطلق من عقالها تعبيرات تفسيرية كانت كامنة لدى مجموعة كبيرة من المجندين مما يحد من نطاق تطبيق العلاج بالوسائل التقليدية، فلا بد من أن يواجة المعالج هذا العدد الضخم من ضحايا الحرب النفسانيين ومن أن يصطنع وسائل جديدة لتقصير زمن العلاج وإختصار المراحل المؤدية إلى الشفاء.

ومن الوسائل العلاجية التي إستحدثت، سواء تحت ضغط الحاجة أو بناء على إعتبارات علمية، نذكر العلاج التخديري والعلاج النفسي الجماعي. ويرمي العلاج التخديري إلى إضعاف مقاومات المريض وتخفيف الكبت بحيث تنطلق بسهولة الذكريات المؤلمة المنسية، فتتم بسرعة عملية التفريغ الإنفعالي وفي ضوء الذكريات المسترجعة يساعد المعالج المريض في إكتساب أكبر قدر ممكن من الإستبصار. أما العلاج النفسي الجماعي فيرمي إلى الإفادة من الأثر الذي تحدثه الجماعة في أفرادها، ما دام الإنسان ينشأ وينمو داخل نطاق الجماعة ومادامت شخصيته تحمل دائمًا طابع هذه الجماعة. وأخذ العلاج النفسي الجماعي يحتل مكانة كبيرة في مجال العلاج وهو جدير بالبحث والتطبيق ولا يتسع المقام للتحدث عنه طويلًا وحسبنا أن نذكر هنا أنه يفيد بصفة خاصة في علاج الإضطرابات الإنفعالية والمشكلات السلوكية المتعلقة بالحياة العائلية والحياة المهنية وكذلك المشكلات الجنسية وحالات إدمان الخمر..

وللعلاج النفسي الجماعي طرق متنوعة منها الجماعة التعليمية، والنادي الإجتماعي العلاجي، والجماعة التقويمية الإلهامية، والعلاج الجماعي العميق وأخيراً العلاج المسرحي أو السيكودراما **psychodrama**.

ويبدو أن العلاج النفسي الجماعي هو العلاج الذي سيسود في المستقبل لأنه يراعي بصورة واقعية مباشرة أثر العامل الإجتماعي في تشكيل سلوك الإنسان وحبذا لو إهتم أولو الأمر في البلاد العربية بهذا النوع الجديد من العلاج الذي يلائم المجتمعات التي تتجه نحو توثيق العلاقات الجماعية التعاونية. أما فيما يختص بالعلاج النفسي التخديري

فإن ما يؤخذ عليه هو أن العقار الكيميائي المستخدم للتخدير يحول دون الإدراك الذاتي الشعوري وقد تختلط الذكريات الحقيقية بالتخيلات الوهمية والهلوسات التي قد يثيرها المخدر، مما يزيد من صعوبة تأويلها. غير أن العلم قد توصل أخيراً إلى تركيب عقار جديد يعرف بالحامض الليسرجي **Iysurgie acid diethylamide**.

ومن مزايا هذا العقار أنه يثير الذكريات المكبوتة دون الإقلال من وعي المريض وشعوره .فإنه يحدث نوعًا من الإزدواج في الشخصية فيقوم الشعور بمشاهدة اللاشعور وفي إمكان المريض أن يصف بدقة مواقفه الطفلية بل أن يحياها بدرجة كبيرة من العقل مما يؤدي إلى التفريغ الإنفعالي ويعجل بالشفاء.

أما تطور العلاج النفسي في السنوات الأخيرة من حيث الأسس العلمية التي يقوم عليها وما يترتب عليها من تغيير في طريقة إجراء العلاج ومواصلته فإنه يرتبط بتعدد المدارس التي لا تزال قائمة في ميدان الدراسات النفسية، وعلى الرغم من أن وجهات النظر المختلفة تزداد تقاربًا بفضل الدراسات المقارنة غير أنه من العسير تقريب وجهات النظر الفلسفية التي تكمن وراء كل مدرسة. إذ يجب أن نذكر دائمًا أن موضوع العلوم النفسية هو الإنسان وأن مشكلة طبيعة الإنسان مشكلة معقدة متعددة الوجوه فالإنسان كالعقدة المركزية التي تنتشر من حولها خطوط لا نهاية لها بعضها يمتد نحو عالم المادة وبعضها نحو عالم الحياة وغيرها نحو عالم الروح وجميع أوجه النشاط الإنساني في المنزل والمدرسة والمعبد والمصنع والمتجر والشارع ودور اللهو والترفيه تكون شبكة ضخمة بحيث لا يمكن

فصل البحوث النفسية عن غيرها من البحوث العلمية من جهة وعن التأملات الفلسفية والعقائد الدينية من جهة أخرى. بل تجد داخل التحليل النفسي عدة حركات تبتعد قليلًا أو كثيراً عن الحركة الأصلية التي أنشأها فرويد، ووجهات الخلاف لا ترجع إلى إعتبارات واقعية بقدر رجوعها إلى الإتجاهات الفلسفية. ومن أحدث الحركات الفلسفية التي أثرت في التحليل النفسي الفلسفة الظواهرية والفلسفة الوجودية. وبالطبع يترتب على هذه الإختلافات النظرية إتجاهات متنوعة في العلاج النفسي وفي طرق إجرائه وفي طبيعة العلاقة بين المعالج والمريض..

فبينما تجد المحلل النفسي التقليدي يركز إهتمامه في إطلاق الذكريات المؤلمة التي كبتت في الطفولة وفي معالجة المصاب الجديد الذي ينشأ أثناء العلاج عندما يخلع المريض عواطفه الطفلية على المعالج، وهو يلتزم خلال الجلسات العديدة موقفًا سلبيًا ويمتنع عن توجيه المريض وإرشاده في حياته العملية نجد فئة أخرى من المعالجين يقررون أن العلاج يجب أن يكون إرشاديًا توجيهيًا ومركزاً حول الذات الشاعرة لا حول اللاشعور، وحول الواقع الراهن لا حول الماضي، ويحذرون من تكوين العصاب الخلعي أو إستفحاله، مؤكدين ضرورة جعل العلاج إيجابيًا نشطًا بالإشتراك مع المريض والعودة بإستمرار إلى الواقع الراهن ومشكلاته وعدم الإكتفاء بعملية التحليل بل إستكمالها بعملية تأليف وتركيب وتكامل إيجابي موجه. وفي ضوء هذا الرأي الجديد يصبح إستلقاء المريض على الفراش في جو من السكون التام وجلوس المعالج خلفه من الإجراءات التي يجب إبعادها لأنها تحصر المريض في دائرة الطفولة وفي جو خيالي بعيد عن الواقع، بل على

المعالج أن يجلس وجهًا لوجه أمام مريضه وأن يعامله معاملة الصديق لصديقه وأن يحاول الإتحاد به عقليًا وروحيًا ويناقش مشكلته في جو من التسامح والعطف والفهم، رابطًا مشكلته بالواقع اليومي الذي يحياه ومحاولًا الإتصال ببيئته العائلية بقصد توجيه أقارب المريض للمساهمة الفعالة في عملية إعادة التكيف الشخصي والإجتماعي في صورة واقعية حية.

تنظيم العلاج النفسي في البلاد العربية

والآن من واجبنا نحن العرب أن نسأل أنفسنا ماذا صنعنا في مجال العلاج النفسي للأفراد والجماعات، في ميدان الأسرة والمدرسة والجامعة والمصنع؟ هل لدينا العدد الكافي من المستشفيات والعيادات السيكولوجية وهل نظام مستشفيات الأمراض العصبية والعقلية يلائم مقتضيات العلاج الحديث بشتى صوره؟ هل أنشأنا مستشفيات للمرضى الخارجيين؟ ولماذا لا نأخذ بنظام طبيب النجدة النفسية كما هو مطبق في أمستردام مثلًا؟ لا شك أننا نعاني نقصًا كبيراً في مجال تنظيم العلاج النفسي على نطاق عريض ولا أعتقد أن تخلفنا يرجع إلى العجز المالي بقدر ما يرجع إلى عدم الوعي بضخامة المشكلة وإلى عدم الإيمان بجدوى العلاج النفسي وبضرورة تطبيقه في المرحلة الأولى لظهور المرض وقبل إستفحاله وتحوله إلى مرض مزمن. فالخطوة الأولى في سبيل النهوض بمهام العلاج النفسي لكافة أفراد الشعب تهيئة الأذهان وتنويرها والقضاء على إستخدام بعض الألفاظ التي تنطوي على التحقير مثل مجنون ومجذوب. يجب أن يفهم الجمهور أن المرض النفسي أو العقلى ليس هو من فعل الجن أو الشياطين أو الأرواح الشريرة وأن أعمال الشعوذة والسحر وإقامة حفلات الزار وتحضير الأرواح لا

يمكن أن تجدي نفعًا في علاج هذه الأمراض وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على مدى تأخرنا الثقافي وعلى مدى إنتشار الخرافات والخزعبلات في أذهان الناس.

الفهرس